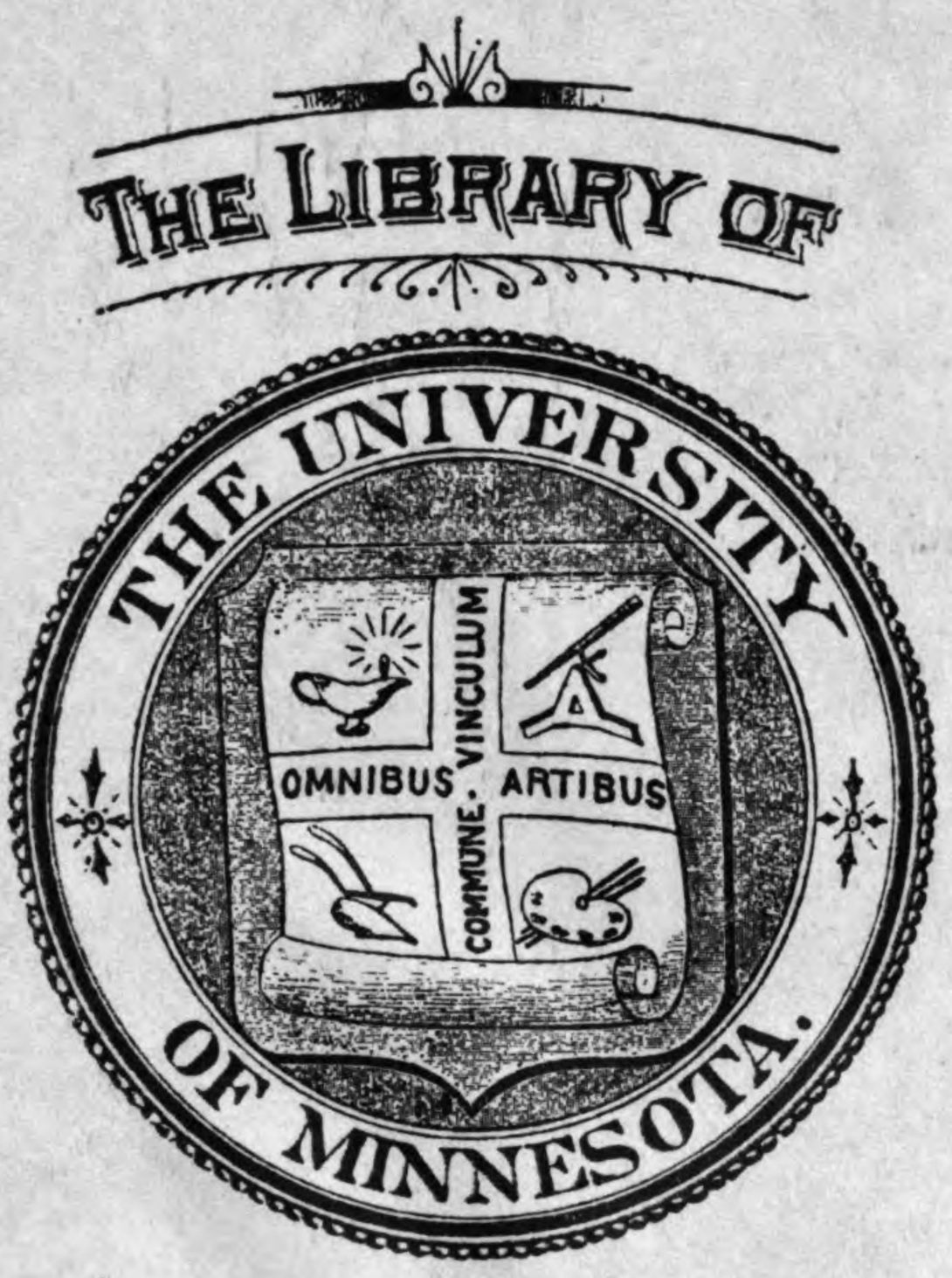
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA



820.5
B64s

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MINNESOTA

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MINNESOTA

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MINNESOTA

BONNER STUDIEN ZUR ENGLISCHEN PHILOLOGIE
HERAUSGEGEBEN VON PROFESSOR DR. K. D. BÜLBRING
HEFT VII

SHAKESPEARES VERWENDUNG VON GLEICHARTIGEM UND GEGENSÄTZLICHEM PARALLELISMUS BEI FIGUREN, SITUATIONEN, MOTIVEN UND HANDLUNGEN

Hamlet: I'll be your foil, Laertes. V 2, 266.

VON
ERNST AUGUST LÜDEMANN

BONN
PETER HANSTEIN VERLAGSBUCHHANDLUNG
1913

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MINNESOTA

Vorwort.

Eine Hamletvorlesung von Herrn Prof. Bülbring gab die Anregung zu der vorliegenden Arbeit. In dem Drama stellt Shakespeare Hamlet und Laertes scharf gegenüber. Während jener das ganze Stück hindurch zögert, die Ermordung seines Vaters zu rächen, eilt dieser, sobald er hört, daß sein Vater erschlagen ist, von Paris herbei, um den Mörder zu strafen. Es ist eine Kontrastierung von größter künstlerischer Wirkung. Im Anschluß an diese Gegenüberstellung veranlaßte mich Prof. Bülbring, genauer zu untersuchen, welche Verwendung Shakespeare von diesem Kunstmittel in andern Dramen macht, und wenn möglich eine Entwicklung darzustellen, und zu prüfen, inwieweit diese Gegenüberstellungen aus den Quellen übernommen oder von ihm eingeführt sind.

Die Voruntersuchung zeigte, daß Shakespeares ganzes Schaffen von Parallelismus durchdrungen ist; sie zeigte zugleich, daß der Parallelismus sich nicht nur auf Personen erstreckt, sondern auch auf Situationen, Szenenführung, Motive und Handlungen. Da eine Untersuchung für sämtliche Dramen über den Rahmen einer Dissertation hinausgegangen sein würde, beschränkte ich mich auf eine Auswahl von Stücken, die so getroffen wurde, daß eine Entwicklung gezeigt werden konnte. Das Ergebnis dieser Untersuchung ist die vorliegende Abhandlung, die einer künftigen Kunstlehre Shakespeares Bausteine liefern möge.

Lobberich (Rhld.), 20. Mai 1913.

E. A. Lüdemann.

OCT 9 1913 3 Stechert 8 S.L. Ld

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MINNESOTA

Literatur-Verzeichnis.

Benutzte Shakespeare-Ausgaben:

Arden Edition. Herausgeber W. J. Craig.
Furness' Variorum Edition.
Delius, N.: Shakespeares Werke. 1872.
Globe Edition. v. W. G. Clark u. W. A. Wright. 1907.
Shakespeares Werke, übersetzt von A. W. Schlegel und L. Tieck. Cotta.

Literatur über Shakespeare, u. ä.:

Baker, G. B.: Development of Shakespeare as a Dramatist Artist. 1901.
Bartlett, J.: Concordance to Shakespeare. 1906.
Baumann, J.: Vom Hofnarren zum Witzblatt. Deutsche Welt, XIV. Nr. 24.
Brink, ten, B.: Shakspere. 1894.
Boswell-Stone, W. G.: Shakespeare's Holinshed. 1896.
Brandl, A.: Shakspere. 1894.
Brandl, A.: Zur Szenenführung bei Shakespeare. Sitzungsberichte der Berliner Akad. d. Wiss. Heft 37. 1906.
Brandes, G.: W. Shakespeare. 1904.
Bulthaupt, H.: Dramaturgie des Schauspiels, II. 1891.
Bucknill, J. Ch.: The Psychology of Shakespeare. 1859.
Collier, J. P.: Shakespeare's Library. 1843.
Creizenach, W.: Die Schauspiele der engl. Komödianten in Deutschland. Kürschners Nat. Lit., Bd. 23.
Creizenach, W.: Die Geschichte des neueren Dramas, Bd. IV. 1908.
Delius, N.: Abhandlungen zu Shakespeare. 1878.
Dowden, E.: Shakespeare's Mind and Art. 1875.
Dowden, E.: Shakespeare Primer. 1910.
Fischer, R.: Zur Kunstentwicklung der engl. Tragödie. 1893.
Flathe, J. L.: Shakespeare in seiner Wirklichkeit. 1863.
Freytag, G.: Technik des Dramas. 1897.
Friesen, v. H.: W. Shakespeares Dramen. 1874.
Grosch, W.: Bote und Botenbericht im engl. Drama bis Shakespeare. 1911.
Gervinus, G. G.: Shakespeare. 1849.
Gundolf, F.: Shakespeare und der deutsche Geist. 1911.
Hazlitt, W. C.: Shakespeare's Library 1875.
Hudson, H. N.: Shakespeare, his Life, Art and Characters. 1872.
Kelle, J.: Geschichte der deutschen Literatur, I. 1892.
Klein, J. L.: Geschichte des Dramas, Bd. IV. 1874.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Kramer, G.: Über Stychomythie und Gleichklang in den Dramen Shakespeares. Kieler Dissert. 1889.
Kreyßig, Fr.: Vorlesungen über Shakespeare. 1874.
Luce, Morton: A Handbook to Shakespeare's Works. 1906.
Ludwig, O.: Shakespeare-Studien. Halle 1901.
Malone Society: History of King Leir. 1605.
Moulton, R. G.: Shakespeare as a Dramatic Artist. 1906.
Oehme, R.: Volksszenen bei Shakespeare und seinen Vorgängen. 1908.
Perret, W.: The History of King Lear from Geoffrey of Monmouth to Shakespeare. 1904.
Publications of the Mod. Langu. Association of America, XVI. 1901:
Fuller: The Sources of Titus Andronicus.
Baker: Tittus and Vespacia and Tittus and Ondronicus in Henslowe's Diary.
Robertson, J. M.: Did Shakespeare write Titus Andronicus? 1905.
Schönherr, K.: Glaube und Heimat. 1911.
Schröer, A.: Über Titus Andronicus. 1891.
Schreckhas, R.: Über Entstehungszeit und Verfasser des Titus Andronicus. 1906.
Seuffert, B.: Beobachtungen über dichterische Komposition, Germ. Rom. Monatsschrift, I u. III. 1909 u. 1911.
Ulrici, H.: Shakespeares dramatische Kunst. 2. Aufl. 1847.
Vischer, F. Th.: Shakespeare-Vorlesungen, Bd. VI. 1905.
Voß, Jan: Aaran en Titus, of Wraak en Weerwraak: Amsterdam 1724.
Volkelt, J.: System der Aesthetik. 1905, 1907.
Wolff, M.: Shakespeare. 1908.
Zeitschrift für Aesthetik, Bd. II: Jonas Cohn: Zur Anschaulichkeit der dichterischen Sprache; Waetzold, W.: Kleists dramatischer Stil. 1907.
Verschiedene Aufsätze aus dem Shakespeare-Jahrbuch:
Oechelhäuser, W.: Essay über Richard III. Jb. III.
Hense, C. C.: Polymythie in dramatischen Dichtungen Shakespeares. Jb. XI.
Thümmel, J.: Über Shakespeares Clowns. Jb. XI.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Inhalts-Verzeichnis.

Einleitung und Plan . . . . . § 1— 2

Untersuchung von Einzeldramen mit nicht-tragischem Ausgang § 3— 94

Love's Labour's Lost . . . . . § 3—18

The Comedy of Errors . . . . . § 19—33

A Midsummer-Night's Dream . . . § 34—48

The Merchant of Venice . . . . . § 49—63

The Merry Wives of Windsor . . . § 64—79

The Tempest . . . . . § 80—94

Vergleichende Untersuchung über die Entwickelung des Parallelismus in den Stücken mit nicht-tragischem Ausgang § 95—109

Untersuchung von Einzeldramen mit tragischem Ausgang . § 110—216

Titus Andronicus . . . . . § 110—124

Romeo and Juliet . . . . . § 125—140

Richard II. . . . . § 141—156

Julius Caesar . . . . . § 157—171

Antony and Cleopatra . . . . . § 172—186

Coriolanus . . . . . § 187—201

King Lear . . . . . § 202—216

Vergleichende Untersuchung über die Entwicklung des Parallelismus in den Tragödien . . . . . § 217—230

Versuch einer aesthetisch-psychologischen Würdigung des Parallelismus . . . . . § 231—244

Schlußwort . . . . . § 245

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MINNESOTA

Berichtigungen.

S. 8 Z. 16 lies *Costard* statt *Coéard*;
S. 21 Z. 20 *mistress* statt *mistres*;
S. 101 Anmerkung Z. 10 *live* statt *livs*;
S. 112 Anmerkung Z. 1 *Portia* statt *Potia*;
S. 126 Anmerkung Z. 2 *he* statt *te*;
S. 184 Anmerkung Z. 7 *Shakespeare-Studien* statt *Shakespeares Studien*.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MINNESOTA

Das Ideale eines Dramas muß in der Komposition liegen und in der Steigerung der Charaktere.
O. Ludwig, *Shakespeare-Studien*, p. 11.

Einleitung und Plan.

I. Ein uraltes Kunstmittel der Poesie ist der Parallelismus. Schon die althebräische Dichtung verwendet ihn als Parallelismus der Glieder, als gedanklichen Parallelismus; man vergleiche Psalm 1, Vers 1:

Wohl dem, der nicht wandelt im Rat der Gottlosen;
Noch tritt auf den Weg der Sünder;
Noch sitzet, da die Spötter sitzen.

Es sind dies drei parallele, sich steigernde Gedanken. Diesem im gleichartigen Parallelismus angelegten ersten Vers steht der zweite gegenüber:

Sondern hat Lust zum Gesetz des Herrn,
Und redet von seinem Gesetz Tag und Nacht

in kontrastiertem Parallelismus. Die beiden Glieder des zweiten Verses selbst sind wieder gleichartig.

Ähnlichen Parallelismus weist z. B. die altgermanische Poesie auf. Hierzu bemerkt J. Kelle in seiner *Geschichte der deutschen Literatur* I, p. 148: „Gemeingut der altgermanischen Poesie war gewiß neben dem formelhaften Einzelwort die formelhafte Wiederholung eines Wortes. Das nämliche Wort wurde in gleichem oder verschiedenem Casus wiederholt. Es lag etwas von dem Prinzipe des Gegensatzes, das die ganze germanische Poesie durchzieht, auch schon in den Worten. Zwei Worte, nicht äußerlich gleich, aber innerlich verwandt, wurden durch Partikeln zu einer höheren Einheit verbunden. Antithetisch oder auch tautologisch standen sie sich gegenüber. Und um sie zusammenzuhalten, wurde frühzeitig die Alliteration, der Stabreim, verwendet.“

Dieser einfache Parallelismus als Kunstmittel in der lyrischen und epischen Poesie hat seine Entsprechung im Drama in stärker und mannigfaltiger ausgebildeten Parallelformen. In dieser Gattung der Poesie erscheint er als Parallelismus der Figuren, Situationen, Motive und Handlungen. Aufgabe der

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

folgenden Abhandlung soll es sein, Shakespeares Verwendung dieses Kunstmittels in einer Reihe von Dramen zu untersuchen. Die Anregung hierzu verdanke ich Herrn Prof. Bülbring, dem ich auch für viele Winke und Angaben zu großem Dank verpflichtet bin.

2. Der Plan, der dieser Untersuchung zu Grunde gelegt wird, ist folgender: Es werden zunächst einzelne Dramen geprüft in bezug auf die Anwendung des Parallelismus bei Hauptfiguren, bei Hauptfiguren und Nebenfiguren, bei Nebenfiguren; ferner bei der Gruppierung der Figuren und bei Szenen. Hierbei wird das Wort Szene nicht aufgefaßt, wie es im allgemeinen in den Ausgaben der Dramen geschieht, sondern im eigentlichen Sinne als Bild, Auftritt [1]) oder Situation. Ich teile die Szenen nach Brandl (p. 2) ein in:

a) Stimmungsszenen,
b) Entschließungsszenen [2]),
c) Informierungsszenen [3]).

Als vierte Gruppe wären Handlungsszenen zu nennen. In der vorliegenden Untersuchung sind sie je nach ihrem Gehalt den erwähnten drei oder den später zu nennenden parallel angeordneten Situationen zugeteilt oder bei den Motiven erwähnt. Parallel wird hierbei im weitesten Sinne aufgefaßt, z. B. ein trauriges Ereignis und die entsprechende Stimmungsszene, oder ein trauriges Ereignis und eine kontrastierende, komische Stimmungsszene, usw. Der Untersuchung dieser Szenen folgt entsprechend der vorhin genannten Gruppierung der Personen die Untersuchung über Anordnung von Situationen oder Szenen, die ich architektonische Anordnung oder architektonischen Parallelismus nenne. Dieser Parallelismus liegt z. B. vor, wenn einer Szene im ersten Akt eine andere

1) In Übereinstimmung mit A. Brandl: *Sitzungsberichte der Berl. Akad. d. Wissenschaften,* 1906, Heft 37, p. 3: *Zur Szenenführung bei Shakespeare.*

2) Zu den Entschließungsszenen ist zu bemerken, daß hier der Parallelismus hauptsächlich bestehen kann zwischen Entschluß oder Auftrag und Ausführung, bzw. Nichtausführung.

3) Als Informierungsszenen sind anzusehen: Botenszenen oder Situationen, die der Charakteristik dienen, „oder die zur Vorführung oder auch zur bloßen Erzählung von Begebenheiten oder Verhältnissen da sind, ohne Richtung auf einen umständlichen Entschluß“ (Brandl, p. 2).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

im vierten oder fünften Akt im Aufbau und Inhalt entspricht, oder, wenn eine Buchszene, d. h. eine Szene, wie sie in den Ausgaben vorliegt, architektonisch angelegt ist. Dann folgen Untersuchungen über Parallelismus in den Motiven [1]) und den Handlungen.

Bei den Untersuchungen sind gleichartiger und gegensätzlicher Parallelismus zu unterscheiden, wie in dem zuerst zitierten Abschnitt aus dem ersten Psalm.

Es würde über den Rahmen einer Untersuchung wie der vorliegenden hinausgehen, wollte ich sämtliche Dramen Shakespeares hineinziehen. Daher mußte eine Auswahl getroffen werden, die nach bestimmten Gesichtspunkten geschah. Sie ist in der Weise erfolgt, daß Dramen aus der ersten, mittleren und letzten Periode genommen wurden, und, wenn möglich, solche, die auch inhaltlich Vergleichungsmöglichkeiten boten. Von Dramen mit nicht-tragischem Ausgang wurden gewählt: *Love's Labour's Lost, Comedy of Errors, Midsummer-Night's Dream, Merchant of Venice, The Merry Wives of Windsor* und *The Tempest* (dieses wegen Berührung mit dem *Midsummer Night's Dream*); von Dramen mit tragischem Ausgang: *Titus Andronicus, Romeo and Juliet, Richard II.*, die drei Römerdramen *Julius Caesar, Antony and Cleopatra, Coriolanus* und *King Lear.*

Um festzustellen, was in den einzelnen Dramen bezüglich des Parallelismus Shakespeares ursprüngliches Eigentum ist, werden die Dramen mit den Quellen verglichen. Wo sich eine solche nicht nachweisen läßt, ist es für die vorliegende Untersuchung überflüssig, nach Andeutungen und Anklängen an Einzelheiten in den zeitgenössischen Werken zu suchen, da die Untersuchung sich auf Shakespeares Gebrauch des Parallelismus, also auf die Komposition, erstreckt und nicht auf Feststellung der Anregungen, die er aus der Lektüre oder Zeitgeschichte erhielt.

Wenn man eine Entwicklungsgeschichte der Verwendung von Parallelismus in den Werken Shakespeares gewinnen will,

---

1) Vgl. über „Motiv" B. Seuffert, *Beobachtungen über dichterische Komposition*, *G. R. M.* I p. 600, Anmerk.: „ich nehme das Wort in seinem ursprünglichen Sinne: ein Mittel, etwas in Bewegung zu setzen. Das Thema, der Wesensinhalt, sowohl Stoff als Auffassung in sich begreifend, wird durch Motive geschoben, gehemmt usf."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

ist es nötig, die einzelnen Dramen zu vergleichen, und zu untersuchen, in welchem Maße z. B. im Laufe der Zeit Parallelismus bei Hauptfiguren oder bei Stimmungsszenen usw. nachzuweisen ist. Auf diese Weise kann man feststellen, ob und wie seine Kunst in der Anwendung des Parallelismus zunimmt, inwieweit sich vielleicht eine Neigung zeigt, im Laufe der Jahre mehr oder weniger zu stilisieren, usw.

Endlich ist in einem abschließenden Kapitel zusammenfassend eine ästhetisch-psychologische Würdigung und Erklärung des Parallelismus zu versuchen [1]).

---

1) Auch der rein gedankliche Parallelismus tritt im Drama auf; vgl. G. Kramer: *Über Stychomythie und Gleichklang in den Dramen Shakespeares.* Kieler Diss. 1889.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MINNESOTA

Love's Labour's Lost.

3. *Love's Labour's Lost* wird von den Kritikern übereinstimmend als ein sehr frühes Drama Shakespeares, wenn nicht als sein erstes, angesehen. Es eignet sich daher als Ausgangspunkt unserer Untersuchung. Eine Quelle zu diesem Stück ist nicht bekannt, sodaß, wie der Herausgeber der Arden-Ausgabe, H. C. Hart, sich ausdrückt (p. XX), *we are fairly entitled to say it is Shakespeare's own invention.* Wenn dies zutrifft, so sind wir in der glücklichen Lage, bei einem Stück aus Shakespeares frühester Schaffenszeit einen Einblick in seinen Gebrauch des Parallelismus zu gewinnen.

4. Die Zeichnung der Figuren in diesem Stück ist, wie in den übrigen Jugendwerken Shakespeares, wenig entwickelt. Nach dem in der Einleitung angegebenen Plan sind zuerst die Hauptpersonen zu untersuchen, und von diesen zunächst die gleichartigen. Als solche sind anzusehen: auf der Seite des Königs Biron, und aus der Umgebung der Prinzessin Rosaline. Sie sind die einzigen, abgesehen von den komischen Nebenfiguren, die nicht von der alles nivellierenden und verflachenden Hofluft angesteckt sind, sondern ihre Natürlichkeit und Eigenart bewahrt haben. Sie sind beide echte, lebenswahre Menschen, urwüchsig und daher auch dem Zuschauer sympathisch. Als Naturkinder, die verwandte Seiten bei sich erblicken, fühlen sie sich zueinander hingezogen. In II 1, wo Shakespeare sie zusammenführt, entwickelt sich sogleich eine Unterhaltung zwischen diesen beiden parallelen Figuren. Bemerkenswert und für beide in der eben genannten Weise charakteristisch sind die Worte der Rosaline II, 1, 64.: ff.

Another of these students at that time
Was there with him, if I have heard a truth.
Biron they call him; but a merrier man,
Within the limit of becoming mirth,
I never spent an hour's talk withal:
His eye begets occasion for his wit;

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

For every object that the one doth catch
The other turns to a mirth-moving jest,
Which his fair tongue, conceit's expositor,
Delivers in such apt and gracious words
That aged ears play truant at his tales
And younger hearings are quite ravished;
So sweet and voluble is his discourse[1]).

5. Diesem Paare gleichartiger Hauptpersonen steht ein Paar kontrastierter gegenüber: Biron und der König von Navarra. Dieser lebt in abstrakten Regionen; drei Jahre will er, abgeschieden von jeglichem Verkehr mit der Welt, ohne Damengesellschaft, fern vom Hofe, in der Waldeinsamkeit verbringen, um sich ganz dem Studium zu widmen. Er ist ein weltfremder Idealist. Biron hingegen steht auf dem Boden des realen Lebens; er weiß, daß Pläne, wie der König sie durchzuführen gedenkt, in das Reich der Utopie gehören und an den Notwendigkeiten des Lebens und der Schwäche der menschlichen Natur scheitern; denn

Necessity will make us all forsworn
Three thousand times within this three years' space;
For every man with his affects is born,
Not by might master'd, but by special grace I 1, 150 ff.

Biron ist überzeugt, daß der Eid des Königs, sich drei Jahre lang jeglichen Verkehrs mit Damen zu enthalten, unüberlegt getan ist, und er glaubt, daß er — Biron selber — ihn am längsten halten wird. Dies spricht er aus in Vers 160 f.

But I believe, although I seem so loath,
I am the last, that will last keep the oath.

Als er die Liebesaffäre von Costard und Jaquenetta erfährt, wird er in seiner Überzeugung bestärkt:

V. 309 f.: *I'll lay my head to any good man's hat,*
These oaths and laws will prove an idle scorn.

Im Gegensatz zum König hat Biron keine hohe Meinung von Buchgelehrsamkeit:

I 1, 92: *Too much to know is to know but fame;*
And every godfather can give a name.

---

1) Vgl. A. Brandl: *Shakspere* 1894, „Auch zu einer tieferen, wärmeren Charakterzeichnung sehen wir nur Ansätze bei Biron und seiner besonders scharfen Partnerin Rosaline, als wären diese Spötter über die Précieuses ridicules dem Stratforder noch die liebsten gewesen."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

V. 143: *So study evermore is overshot:*
While it doth study to have what it would
It doth forget to do the thing it should.

Mit des Königs weltflüchtigen Ideen kann sich der *merry mad-cap* Lord II 1, 215) nicht befreunden. Seine Lebensanschauung ist weltfroh: IV 3, 350 äußert er sie:

From women's eyes this doctrine I derive:
They sparkle still the right Promethean fire;
They are the books, the arts, the academes,
That show, contain and nourish all the world:
Else none at all in aught proves excellent.

Indem Biron in gleichartigen Parallelismus neben Rosaline und im Gegensatz zu dem König steht, wird er in zweifacher Weise gehoben.

6. Weit zahlreicher als die parallelen Hauptfiguren sind in *Love's Labour's Lost* die parallelen Nebenfiguren. Hierhin gehören

1. Dumaine und Longaville. Beide sind ohne besondere Färbung oder Charakteristik; sie sind bloße Redefiguren und dienen nur als Staffage [1]).

2. Maria und Katharine sind ebenfalls ohne Leben; auch sie sind bloße Sprechfiguren, die der Prinzessin beigegeben sind.

3. Armado und Moth sind parallel gezeichnet als Vertreter des gezierten Tones; sie bilden einen ironischen Kontrast zur Ziererei; im übrigen sind sie nur schwach charakterisiert; einer sucht den anderen an Wortwitzen zu übertreffen [2]).

4. Holofernes und Sir Nathanael gleichen sich in ihrer trockenen Gelehrsamkeit und ihrem Protzen mit gelehrten Ausdrücken. Es kehrt hier der Pedant der alten Komödie

---

1) Sidney Lee (*Gentleman's Magazine*, Oktober 1880, p. 453, zitiert in Furness' Ausgabe) führt aus der Zeit von 1586 eine Geschichte an, welche das Zusammentreffen des Königs von Navarra mit einer Prinzessin von Frankreich behandelt, und in welcher die Begleiter des Königs Biron und Longaville heißen. Möglicherweise hat Shakespeare den Namen Longaville dieser Geschichte entnommen.

2) Armado wird treffend durch Holofernes charakterisiert in V 1, 10 ff.: *His humour is lofty, his discourse peremptory, his tongue filed, his eye ambitious, his gait majestical, and his general behaviour vain, ridiculous and thrasonical. He is too picked, too spruce, too affected, too odd, as it were, too peregrinate, as I may call it.* Vgl. ferner Gervinus I, p. 296.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

wieder; nur ist in diesem Stücke auffallend, daß Shakespeare zwei solcher Vertreter zusammenbringt, um die komische Wirkung zu erhöhen.

5. Einen komischen Kontrast zur Ziererei bilden die gleichartigen Parallelfiguren Dull und Costard. Beide sind gleich dumm und plump; sie folgen ihren Trieben und suchen es den Großen gleichzutun, indem sie die Ziererei nachäffen und fremde Wörter gebrauchen, deren Bedeutung sie nicht verstehen.

7. Diesen fünf Paaren gleichartiger Nebenpersonen stehen zwei Paare k o n t r a s t i e r t e r gegenüber:

1. Armado und Costard. Als der König in I 1 seinen Hofleuten den Entschluß mitgeteilt hat, drei Jahre in der Waldeinsamkeit zu leben, besinnt man sich darauf, daß man allerlei Kurzweil haben kann, um die lange Zeit zu vertreiben. Armado und Coéard sollen hierzu dienen. Man vergleiche I 1, 178 ff.:

Biron: *Armado is a most illustrious wight,*
A man of fire-new words, fashion's own knight.
Longaville: *Costard, the swain, and he shall be our sport;*
And so to study, three years is but short.

Der elegante, „*refined*" Armado wird neben den plumpen Costard gestellt. In I 2 und III 1 treten sie zusammen auf.

2. Der gelehrte Holofernes und der dumme Dull. Sie bilden, wie das erwähnte Paar, einen komischen Kontrast, der sich am wirkungsvollsten in IV 2 zeigt [1]).

8. *Love's Labour's Lost* hat einen auffallenden Parallelismus in der G r u p p i e r u n g der Personen. Dem König von Navarra mit seinen drei Gefolgsleuten entspricht die Prinzessin mit ihren drei Damen. Der Gruppe Armado-Jaquenetta steht die Gruppe Costard-Jaquenetta gegenüber. Den zwei Pedanten Holofernes und Sir Nathanael entsprechen die zwei Tölpel Dull und Costard.

9. G l e i c h a r t i g e S t i m m u n g s s z e n e n weist das vorliegende Drama in großer Zahl auf. Reich an solchen Situationen ist die dritte Szene des vierten Aktes. Biron ist in Liebesqualen; er findet keine Worte, seine Gefühle auszu-

1) Vgl. R. G. Moulton, *Shakespeare as a Dramatic Artist*, p. 295.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

drücken. Als plötzlich der König erscheint, versteckt Biron sich. Er bemerkt, daß der König in einer ähnlichen Verfassung wie er selbst ist. Als Longaville hinzutritt, versteckt sich gleichfalls der König und beobachtet seinen Höfling, der ebenfalls verliebt ist. Auch er versteckt sich, als Dumaine kommt, und muß nun seinerseits Dumaine in derselben Stimmung sehen. Kaum hat dieser ein Gedicht, das an seine Geliebte gerichtet war, verlesen, als Longaville hervortritt mit den Worten IV 3, 127 ff.:

Dumaine, thy love is far from charity,
That in love's grief desirest society:
You may look pale, but I should blush I know
To be o'erheard and taken napping so.

Kaum hat wiederum er dies gesagt, als der König erscheint und Longaville zeigt, daß er, Longaville, ebenso verliebt ist, wie Dumaine. Beiden wirft der König Eidbruch vor. Da kommt Biron aus seinem Versteck und zeiht den König, den er vorhin beobachtet hat, desselben Vergehens. Durch einen Brief aber, den Costard dem König bringt, wird es auch offenbar, daß Biron „meineidig" geworden ist, und er Rosaline liebt. Es sind ganz parallele Linien, in denen die Handlung in dieser Szene weiter geführt wird [1]).

Gleichartige Stimmungssituationen sind ferner der Schluß des ersten und des dritten Aktes. I 2, 172 ff. und III 1, 175 ff. stimmen in ihrem Stimmungsgehalt überein. Man vergleiche Armados Worte:

Cupid's butt-shaft is too hard for Hercules' club . . . .
Devise, wit; write pen; for I am for whole volumes in folio

mit Biron's Worten:

Go to; it is a plague
That Cupid will impose for my neglect
Of his almighty dreadful little might.
Well, I will love, write, sigh, pray, sue and groan. III 1, 203 ff.

Diese beiden Szenen zeigen in ihrer Gleichartigkeit die Macht der Liebe, der sich niemand widersetzen kann, und bereiten auf den Ausgang vor.

---

1) Vgl. R. G. Moulton, *Shakespeare as a Dramatic Artist*, p. 290.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

10. Zu den kontrastierten Stimmungsszenen sind zu zählen:

1. I 1, 1—181 und 182—Schluß. Der gezierte Ton der Hofgesellschaft und der vulgäre Ton Dulls und Costards bilden hier einen wirksamen Gegensatz. Ähnlich ist die zweite Szene desselben Aktes gehalten: Zuerst treten Armado und Moth mit ihren schwülstigen Reden auf, später kommen Dull, Costard und Jaquenetta hinzu.

2. Im Anfang des ersten Aktes läßt der König seine Hofleute schwören, jeglichen Verkehr mit Damen zu vermeiden. Am Ende der Szene muß er an dem Verhältnis Costards mit Jaquenetta sehen, daß sein Gebot von diesen unverfälschten Naturkindern übertreten ist. Das ernste Gelübde und die komische Übertretung des Gebotes stehen in scharfem Gegensatz.

3. In IV 3 zeigt sich dieser Gegensatz noch einmal, als der ganze Hof sich verliebt und meineidig bekennen muß. Es treten Costard und Jaquenetta zu ihnen und überreichen einen Brief. Daß Shakespeare diesen Kontrast beabsichtigt hat, geht aus den Worten hervor, mit denen Costard die Hofgesellschaft verläßt:

V. 213: *Walk aside the true folk, and let the traitors stay.*

Sie setzen sich damit in Gegensatz zum Hof, der das Gelübde nicht gehalten hat.

4. Weiterhin zeigt sich dieser komische Stimmungskontrast in V 2. Dort steht der höfische Schwank der vornehmen, feinen Herren dem bäuerischen Schwank gegenüber, der von Armado, Nathanael, Moth und Costard inszeniert wird. Als Costard das Stück dem König ankündigt, sagt dieser zu Biron:

They shall shame us: let them not approach,

indem er den Gegensatz herausfühlt, den eine Aufführung zeigen würde. Die Prinzessin ist anderer Ansicht; vgl.

V. 520: *Their form confounded makes most form in mirth,*
When great things labouring perish in their birth.

5. Die komische Stimmung des fünften Aktes wird jäh durch die Ankunft des Boten unterbrochen, der die Nachricht bringt, daß der Vater der Prinzessin gestorben ist.

6. Selbst die beiden Lieder, in denen das Drama ausklingt, sind vom Dichter gegenübergestellt. Das liebliche, anmutige Frühlingslied von dem Grünen und Blühen und Singen in der Natur, kontrastiert mit dem über seinen häuslichen Un-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

frieden ergrimmten Ehemann, steht im scharfen Gegensatz zum Winterlied:

When icicles hang by the wall
And Dick, the shepherd, blows his nail
And Tom bears logs into the hall
And milk comes frozen home in pail,
When blood is nipp'd and ways be foul,
Then nightly sings the staring owl, Tu-whit;
Tu-who, a merry note,
While greasy Joan doth keel the pot.

11. Unter die Gruppe der gleichartigen Entschließungsszenen sind zu rechnen:

1. II 1, 1—35 und II 1, 80—88. Boyet erhält den Auftrag, sich zum König von Navarra zu begeben und ihm die Ankunft der Prinzessin mitzuteilen. Boyet geht hin und kehrt nach kurzer Zeit mit den gewünschten Nachrichten zurück: Auftrag und Ausführung entsprechen sich.

2. In III 1 übergibt zunächst Armado Costard einen Brief für Jaquenetta. Als Biron kommt, gibt dieser ihm einen Brief für Rosaline. Die Nebeneinanderstellung ist etwas plump; sie bildet die Ursache für die spätere komische Verwickelung.

3. Der Brief Birons gelangt in die Hände des Holofernes, der ihn IV 2 durch Costard an den König weiter schickt; IV 3 erscheint Costard vor diesem und überreicht den Brief.

4. In V 1 bereiten Armado und Holofernes die Aufführung des Schwankes vor; in der folgenden Szene findet sie statt.

12. Wirkungsvoller als diese parallelen Situationen sind die gegensätzlichen.

1. Costard erhält, wir wir gesehen haben, in III 1 zwei Briefe, einen von Armado für Jaquenetta, einen anderen für Rosaline von Biron. In IV 1 bringt er aber Armados Brief zu Rosaline und in IV 2 Birons Brief zu Jaquenetta. Diese Verwickelung dient dazu, die Komik des Stückes zu erhöhen.

2. Die Absicht der Hofgesellschaft, der Prinzessin und ihren Damen eine Vorführung zu bieten, in der Verkleidung von Moskowiten, — ein Plan, den Boyet erfahren hat und den Damen mitteilt — wird durch die Prinzessin vereitelt, die ihrerseits nun ihre Damen instruiert:

V 2, 138: *The effect of my intent is to cross theirs:*
They do it but in mocking merriment;
And mock for mock is only my intent.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

3. Das feierliche Gelübde des Königs und seines Hofes im ersten Akt und die Verlobung mit der Prinzessin im fünften Akt bilden einen scharfen Gegensatz. Der König mußte einsehen, daß man die Natur nicht mit abstrakten Ideen meistern kann. Der Übergang von dem Eid zu dem Eidbruch geschieht über eine Reihe von Stufen.

a) In I 1 schon sieht der König an der Affäre Costards und Jaquenettas, daß man sein Gesetz nicht hält.

b) Armado ist in Jaquenetta verliebt, I 2.

c) Die Begegnung Birons und Rosalinens und das Erwachen ihrer Liebe deuten an, daß der Eid nicht lange gehalten werden wird. Auch der König und seine Höflinge sind sofort durch die Reize der Damen gefesselt. Zur Prinzessin sagt der König II 1, 173 f.:

But here without you shall be so received
As you shall deem yourself lodged in my heart.

Charakteristisch sind die verschiedenen Eindrücke, welche die Lords von den Damen empfangen haben: Dumaine nennt seine Dame „*a gallant lady*“, Longaville seine „*a most sweet lady*“, Biron fragt: „*is she wedded or no?*“ Boyet sieht ganz richtig am Schlusse von II 1, 228 ff.:

If my observation, which very seldom lies,
By the heart's still rhetoric disclosed with eyes,
Deceive me not now: Navarre is infected.

d) Die nächste Stufe bildet Birons Brief an Rosaline .III 1

e) Es folgt die Enthüllung in IV 3, wo sich alle als verliebt bekennen müssen, sodaß Biron sagen kann V. 214 ff.:

Sweet lords, sweet lovers, O, let us embrace!
As true we are as flesh and blood can be:
The sea will ebb and flow, heaven show his face;
Young blood doth not obey an old decree:
We cannot cross the cause why we were born:
Therefore of all hands must we be forsworn.

f) Damit ist die Handlung soweit fortgeschritten, daß die Verlobung sattfinden kann (V 2); die Vermählung wird ein Jahr hinausgeschoben.

13. Geringer als die Zahl der parallelen Entschließungsszenen ist die der Informierungssituationen.

1. In II 1 werden wir im Anfang durch die Damen über die Herren informiert. Maria charakterisiert Longaville, Ka-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

tharine Dumaine und Rosaline Biron. Ganz entsprechend informieren sich in dem zweiten Teil der Szene die Herren über die Damen. Boyet gibt hier jedem Fragenden die gewünschte Antwort: Longaville über Maria, Dumaine über Katharine und Biron über Rosaline. Diese Art von Parallelismus ist zu schematisch, um künstlerisch wirken zu können.

2. Nachdem in V 2 die Damen den Lords einen Streich gespielt haben und der König mit seinem Gefolge weggegangen ist, erzählen die Damen ihre Erlebnisse. Auch hier zeigt sich der schematische Parallelismus in der fast stychomythischen Aneinanderreihung der Worte. V 2, 266 ff.

3. Derselbe Parallelismus findet sich nochmals in V 2, 797 ff. Als der König die Prinzessin bittet:

Now, at the latest minute of the hour,
Grant us your loves,

gibt ihm diese zur Antwort, daß er noch ein Jahr warten muß, bevor sie ihm diese Bitte gewähren kann. Dieselbe Antwort erhält ganz schematisch jeder Lord von seiner Geliebten.

14. K o n t r a s t i e r t e Informierungsszenen fehlen.

15. W e i t e r h i n läßt sich in der S z e n e n f ü h r u n g Parallelismus feststellen.

1. Zuerst tritt der König und sein Gefolge für sich auf in I 1, entsprechend die Prinzessin und ihr Gefolge in II 1; noch in derselben Szene werden dann beide zusammengeführt. In I 2 und III 1 tritt zunächst die Gruppe Armado-Moth für sich auf, entsprechend dann in IV 2 die Gruppe Holofernes-Nathanael. In V 1, bei der Vorbereitung des Schwankes, treffen sie zusammen. In V 2 endlich werden alle vier Gruppen vereinigt. Als fünfte zusammengehörige Gruppe sind anzusehen: Jaquenetta, Dull und Costard, die einzeln oder zusammen als Kontrastfiguren zu verschiedenen Gruppen treten.

2. Als parallele, abschließende R a h m e n s z e n e n kann man I 1 und V 2 ansehen. Dort haben wir das Gelübde, drei Jahre ohne Damengesellschaft zu leben, hier wird von der Prinzessin ein Jahr des Wartens festgesetzt, bis die Vermählung stattfinden kann; dort haben wir fade, öde Hofluft, hier zwei heitere, frische Naturlieder.

16. Wie die Szenen, so sind in unserem Drama auch die M o t i v e parallel gehalten.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

1. Die Unnatur wird dreifach behandelt: in dem Verhalten des Königs zur Außenwelt, seiner Weltflucht, in dem bizarren Wesen Armados und Moths und in den beiden Pedanten Holofernes und Nathanael.

2. Das Motiv der Allmacht der Liebe zeigt sich in der Haupthandlung: Der König und sein ganzer Hof können den Eid nicht halten; ferner in dem Verhältnis zwischen Armado und Jaquenetta — der gezierte, fein gebildete Spanier will das einfache Bauernmädchen heiraten; schließlich in dem Verhältnis Costards zu Jaquenetta. Mit der Haupthandlung stehen die beiden letzten Paare wenig im Zusammenhang. Sie stellen gewissermaßen nur mitklingende Akkorde dar.

17. Eine Parallelhandlung weist das Stück nicht auf.

18. Die Untersuchung zeigt, daß das Stück fast sämtliche Arten des Parallelismus aufweist, wenn auch einzelne nur keimartig. Häufig ist dieser Parallelismus allerdings noch sehr schematisch und störend. „Im Aufbau des Dramas herrscht eine zu weitgehende Symmetrie", sagt Wolff in seinem *Shakespeare* I p. 210 [1]). Aber dieses Stück läßt schon ahnen, daß für Shakespeares Schaffen der Parallelismus ein wichtiges, wenn nicht das wichtigste und wirksamste Stilisierungsmittel sein wird.

---

1) Vgl. auch Morton Luce, *A Handbook to Shakespeare's Works*, p. 107.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MINNESOTA

19. Da ein älteres Stück, die *Historie of Errors*, verloren gegangen ist, bleiben uns bloß die *Menæchmi* des Plautus, allenfalls noch dessen *Amphitryon*, als Quellen. Die *Menæchmi* des Plautus kann Shakespeare in der englischen Übersetzung des W. Warner gelesen haben. Über die Quellenfrage bemerkt Cunningham in der Ausgabe der *Comedy of Errors* (Arden Edition) p. XXII: „*Shakespeare was beyond doubt indebted to the Menæchmi of Plautus for the general outline of his Errors and to the same Roman author's Amphitryon.*“

Was schon für *Love's Labour's Lost* galt, trifft auch für die *Comedy of Errors* zu. Die Zeichnung der Charaktere ist noch schwach. Sie heben sich wenig voneinander ab, wenn auch nicht zu verkennen ist, daß Ansätze zur schärferen Charakteristik vorhanden sind.

20. Gleichgerichtete Hauptcharaktere sind der Herzog und Aegeon. Sie treten nur in der ersten und in der letzten Szene auf und sind ganz parallel gehalten: Beide sind gleich mild und versöhnlich, mit menschlichem Fühlen. Der Herzog möchte dem unglücklichen Aegeon die Freiheit geben; aber seine Pflichten als Herrscher erlauben es nicht. In den *Menæchmi* fehlen beide Gestalten, sodaß die Annahme wahrscheinlich ist, daß Shakespeare sie eingeführt hat. (*„when he can, he always introduces a Duke“*, Dowden, *Primer* p. 66).

21. Zur Gruppe der kontrastierten Hauptpersonen sind zu rechnen:

1. Antipholus von Syracus und Antipholus von Ephesus. Jener ist ernst und melancholisch, dieser heiter und lebenslustig; er kann nicht sehen, daß jemand traurig in die Welt blickt: Vgl. III 1, 19 f.:

You're sad, Signior Balthazar: pray God our cheer
May answer my good will and your good welcome here.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Hierzu bemerkt Cunningham in seiner Einleitung zu der *Comedy of Errors*, p. XXXIV/XXXV: „*He* (Anthipholus S.) *is amiable, and intellectual, steady and constant, and above all sentimental, as we learn from his poetic declaration to Luciana in Akt III . . . . . His character is altogether of finer grain than that of his brother. His brother Antipholus of Ephesus is cast in an inferior mould, both in intellect and morals. He is sensual in temperament. When his doors are shut against him, he is capable of dining with the courtezan and giving her the chain in order to spite his wife. Smarting under his injuries he is brutal towards his wife.* (IV 4, 100) *He is vindictive and passionate; he will „bestow a rope's end among his wife and her confederates*“ [1]).

Die beiden Brüder sind nicht nur gegeneinander, sondern auch gegen ihre Diener kontrastiert. Da jene im Verlauf des Stückes mit Ausnahme des fünften Aktes nicht zusammen auftreten, wohl aber mit ihren Dienern, so ist diese letzte Kontrastierung wirksamer als die zuerst erwähnte. Cunningham bemerkt zu dieser Gegenüberstellung p. XXXIV: „*Great cleverness in dramatic contrast appears in the collocation of the somewhat sedate and melancholy Antipholus of Syracuse with his servant, the merry and jesting Dromio of Syracuse.*“ Diesen Gegensatz fühlt Antipholus selbst, vgl. I 2, 20 f.:

When I am dull with care and melancholy
(he) Lightens my humour with his merry jests.

Vers 58 sagt er zu seinem vermeintlichen Diener:

I am not in a sportive humour now.
V. 68: *Come, Dromio, come, these jests are out of season.*

Dromio freut sich, als er später seinen Herrn in froher Stimmung wiederfindet, die er offenbar an ihm nicht gewohnt ist; vgl. II 2, 20:

I am glad to see you in this merry vein.

Wie der Verlauf dieser Szene weiter zeigt, ist Dromio S. ein witziger Geselle. Dies tritt besonders in seiner Erzählung des Abenteuers hervor, daß er mit der *kitchenwench* im Hause der Adriana gehabt hat (III 2). Der Pessimismus des Herrn ist gegen den Optimismus seines Dieners am Schlusse des

---

1) In den *Menœchmi* sind die Brüder nur wenig voneinander abgehoben; sie sind fast ausschließlich Redefiguren.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

vierten Aktes sehr schön kontrastiert. Antipholus S. ist durch die verschiedenen seltsamen Abenteuer, die er in Ephesus erleben mußte, mißmutig gestimmt und hat nur noch den einen Wunsch, die nach seiner Ansicht verhexte Stadt möglichst schnell zu verlassen. Zu seinem Diener sagt er:

Come to the Centaur; fetch our stuff from thence;
I long that we were safe and sound aboard.

Ganz anders denkt Dromio S. über die Lage:

„*Faith, stay here this night; they will surely do us no harm: you saw they speak to us fair, give us gold: methinks they are such a gentle nation, that, but for the mountain of mad flesh, that claims marriage of me, I could find in my heart to stay here still and turn witch*“ [1]).
IV 4, 153 ff.

Im Vergleich zu Shakespeares Drama ist in den *Menæchmi* die Kontrastierung nur schwach durchgeführt.

Sie fehlt vollständig in diesem Stück — da die *Menæchmi* nicht wie die *Comedy of Errors* ein Zwillingsdienerpaar haben — bei der Kontrastierung von Antipholus E. mit Dromio E. Auch hierzu bemerkt Cunningham „*(Great cleverness in dramatic contrast appears) no less in the association of the impatient and passionate Antipholus with the somewhat precise and discreet Dromio of Ephesus.*“ Die Ungeduld des Antipholus E. wird besonders betont in III 1, 85; als er keinen Einlaß findet und gegen seine Frau wüten will, muß ihn Balthazar mahnen:

Have patience, sir.

In IV 4, 20 bittet der Häscher (officer) ihn, geduldig zu sein, als Dromio mit einem Strick statt der fünfhundert Dukaten zurückkommt und Antipholus E. ihn deshalb schlägt. Gerade diese Szene ist geeignet, den Gegensatz der Charak-

1) In den *Menæchmi* ist dieser Gegensatz zwischen Herr und Knecht nur angedeutet. Er zeigt sich dort in der Unterredung zwischen Menæchmus, the Traveller, und Messenio in II 1 (Hazlitt: *Shakespeare's Library*, vol. V. p. 11); Messenio kann nicht verstehen, daß Menæchmus nicht müde wird, seinen Bruder zu suchen. Darauf erwidert Menæchmus: „*Yea, could I but once find any man that could certainly enforme me of his death, I were satisfied; other wise I can never desist seeking: Litle knowest thou Messenio how near my heart it goes*“. Als Messenio darauf mit einem Scherz antwortet, gibt ihm Menæchmus einen Verweis: „*Sirra, no more of these sawey speeches*“.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

tere von Herr und Knecht zu zeigen. Auf die vorhin erwähnten Worte des Häschers erwidert Dromio E.:

Nay, 'tis for me to be patient;
I am in adversity.

und weiterhin:

I have served him from the hour of my nativity to this instant, and have nothing at his hands for my service but blows. When I am cold, he heats me with beating; when I am warm he cools me with beating: I am waked with it when I sleep . . . .

Eine gewisse Resignation liegt in seinen Worten; er findet sich in seine Lage.

4. Ein viertes Paar kontrastierter Hauptfiguren sind Adriana und Luciana, zwei Frauengestalten, die scharf und wirksam voneinander abgehoben sind. Adriana, die Gemahlin des Antipholus E., verfolgt jeden Ausgang ihres Gatten, jede seiner Handlungen mit eifersüchtigem Mißtrauen. In V 1 gibt sie der Äbtissin eine Schilderung ihres Ehelebens (in V 1, 62 ff.), als diese sie fragt, ob sie ihren Gemahl zur Treue gemahnt hat,

It was the copy of our conference:
In bed he slept not for my urging it;
At board he fed not for my urging it,
Alone, it was the subject of my theme;
In company I often glanced it;
Still did I tell him it was vile and bad.

Sie hat eine geringe Meinung von dem Wert des männlichen Geschlechtes. Ihre Ansicht spricht sie aus in II 1, 112:

. . . . . and no man that hath a name
By falsehood and corruption doth it shame.

Luciana ist ganz das Gegenbild ihrer Schwester. Für die „*self harming jealousy*“ Adrianens hat sie kein Verständnis, sie schilt ihre Schwester töricht:

How many fond fools serve mad jealousy!

Ihre Lebensanschauung ist ein weltfroher Optimismus. Sie ist ganz Vertrauen; vgl. III 2, 22:

Beiny compact of credit[1]).

---

1) In den *Menœchmi* fehlt diese Kontrastfigur. Die Gemahlin des Menæchmus the Citizen wird auch als eifersüchtig dargestellt. In I 2 heißt es dort (Hazlitt, p. 6): *I can never go forth a doores, but shee*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Shakespeare hat durch Einführung der Luciana beide Gestalten wirksam voneinander abgehoben.

22. Parallele N e b e n p e r s o n e n fehlen.

23. In der G r u p p i e r u n g der Personen weist das Stück — ähnlich wie *Love's Labour's Lost* — großen Parallelismus auf.

Den beiden Brüdern entsprechen die beiden Sklaven, dem Aegeon der Herzog.

24. Der Parallelismus in S i t u a t i o n e n ist in der *Comedy of Errors* weniger ausgebildet als in *Love's Labour's Lost*. Gleichartig in der S t i m m u n g verlaufen vier Situationen:

a) Der Schluß des I. Aktes: Antipholus S. ist mißvergnügt. Er hat gehört, daß die Stadt voller Zaubereien und Gaukeleien sei. Soeben hat er eine erlebt.

b) Dieser Stimmung entspricht der Schluß des zweiten Aktes. Dromio S. versteht nicht, was er hört und sieht. Vgl. II 2, 191 ff.:

O, for my beads! I cross me for a sinner.
This is the fairy land: O spite of spites!
We talk with goblins, owls and sprites;
If we obey them not, this will ensue,
They'll suck our breath or pinch us black and blue.

c) Nach seinen Erlebnissen im Hause der Adriana hat Antipholus S. ganz ähnliche Gefühle wie sein Diener; vgl. III 2, 161 f.:

There's none but witches do inhabit here;
And therefore 'tis high time that I were hence.
She that doth call me husband, even my soul
Doth for a wife abhor. But her fair sister,
Possessed with such a gentle, sovereign grace,
Of such enchanting presence and discourse,
Hath almost made me traitor to myself.

Antipholus will sobald wie möglich Ephesus verlassen.

Endlich weist der Schluß des vierten Aktes eine ähnliche Stimmungsszene auf. Sie wurde zum Teil schon bei der Ge-

---

asketh mee wither I go? What I do? What business? What I fetch? What I carry? As though she were a Constable or a toll-gatherer.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

genüberstellung von Antipholus S. und Dromio S. angeführt. Der Akt schließt mit den Worten des Antipholus S.:

I will not stay to-night for all the town;
Therefore away, to get our stuff aboard.

Die vier besprochenen Szenen gehen den vorhergehenden Situationen parallel und sind unter sich parallel. Zweimal haben die *Menaechmi* auch derartige Szenen; dadurch, daß Shakespeare sie viermal bringt, verstärkt er bedeutend ihre Wirkung. Für den Zuschauer sind sie komisch und tragisch zugleich, da ihm der Zusammenhang bekannt ist, und er die „Irrungen“ kennt.

25. Als kontrastierte Stimmungssituation ist V 1, 281 f. anzusehen: Aegeon steht vor Antipholus E., den er für Antipholus S. hält. Er freut sich, seinen Sohn endlich wiedergefunden zu haben, und muß nun zu seinem Schmerze erleben, daß sein Sohn ihn nicht kennt, eine Situation, die zugleich tragisch und komisch ist, da der Zuschauer weiß, daß Antipholus E. auch ein Sohn des Aegeon ist.

26. Als gleichartige Entschließungsszenen sind in dem vorliegenden Stück zwei Paare zu nennen:

1. In I 2, 95 ff. erfahren wir, daß Antipholus S. nach seinem Gelde sehen will. In II 2, 1 ff. kommt er gerade von seinem Gange zurück, nachdem er alles in Ordnung vorgefunden hat.

2. Die Courtisane spricht am Ende von IV 3 ihre Absicht aus, Antipholus E. an seine Gattin zu verraten und ihn zu verleumden; in IV 4 führt sie ihren Plan aus.

27. Gegensätzliche Entschließungsszenen sind:

1. In III 1: die Einladung des Antipholus E. und die Abweisung vor seiner Wohnung. Er lädt Balthazar und Angelo zum Essen ein. Als er mit seinen Gästen vor seinem Hause erscheint, findet er keinen Einlaß; er kann also seinen Plan nicht ausführen. Die Wirkung ist überaus komisch, da er noch vorher mit seinem Tisch geprahlt hat.

2. Am Schlusse des dritten Aktes begegnet Angelo dem Antipholus S. Er hält ihn für den Antipholus E. und händigt ihm eine Kette aus, die dieser bestellt hat. Antipholus S. will

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

sogleich zahlen; aber Angelo versichert, er könne warten. In der sofort darauf folgenden Szene, der ersten des vierten Aktes, treten Angelo, ein Kaufmann, und ein Gerichtsdiener auf, der eine Summe von Angelo eintreiben soll. Es ist gerade der Betrag, den Antipholus E. (Antipholus S.) schuldet. Sie treffen nun auf Antipholus E., der sehr verwundert ist, daß man ihm Geld für einen Gegenstand abverlangt, den er nicht erhalten hat. Die vorherige Bereitschaft des Antipholus S. und die Weigerung des Antipholus E. sind für komische Wirkung trefflich gegenübergestellt. Sie ist in den *Menæchmi* nicht vorhanden.

28. Es fehlen gleichartige Informierungsszenen.

29. Kontrastierte Informierungsszenen sind einmal vertreten. In V 1, als Adriana glaubt, daß ihr Gatte und Diener in der Kirche Schutz gesucht haben, — in Wirklichkeit sind es Antipholus S. und Dromio S. — kommt ein Diener in höchster Bestürzung herbeigelaufen und rät ihr, eiligst zu fliehen:

V. 168 ff.: *O mistres, mistress, shift and save yourself!*
My master and his man are both broke loose,
Beaten the maids a-row and bound the doctor,
Whose beard they have singed off with brands of fire.

Adriana fährt ihren Diener hart an, befiehlt ihm zu schweigen und sagt, alles sei erlogen, was er ihr melde. Da beide überzeugt sind, die Wahrheit zu sagen, ist diese Zusammenstellung sehr komisch. Diese Szene fehlt in den *Menæchmi*.

30. Architektonisch angelegt ist die dritte Szene des vierten Aktes. Sie wird eröffnet mit einem Stimmungsmonolog des Antipholus S., der über seine eigenartigen Erlebnisse in Ephesus nachsinnt. Es folgt der Dialog mit seinem Diener, der Dialog mit der Courtisane, und die Szene schließt wieder mit einem Monolog, in dem die Courtisane ihre Eindrücke von dem Verhalten des Antipholus ausspricht.

Wie in dieser Szene die beiden Monologe die Szene umrahmen, so sind für das ganze Stück die Eröffnungsszene und die Schlußszene verwandt. Wie schon erwähnt wurde, sind

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

es die einzigen Szenen, in denen Aegeon und der Herzog auftreten; in I 1, wird uns das Problem des Stückes mitgeteilt: Der Vater sucht seinen Sohn; er ist gefangen genommen worden und soll hingerichtet werden. Es folgt nun die eigentliche Komödie mit ihrem heiteren, bunten Durcheinander, bis schließlich im fünften Akt durch die Äbtissin, Aegeon und den Herzog die Lösung herbeigeführt wird. Ein tragischer Rahmen umschließt in echt-Shakespear'scher Weise das lustige Stück [1]).

31. 1. Der Parallelismus der Motive ist in dem vorliegenden Stück hauptsächlich bei dem Motiv der Verwechslung verwandt (daher *Comedy of „Errors"*), die durch die Ähnlichkeit der zwei Zwillingspaare Antipholus S., Antipholus E. und Dromio S., Dromio E. hervorgerufen wird. Wir haben hier in einer früheren Komödie schon den keimhaften Ansatz zu jenem Parallelismus der Motive, bezw. der Handlungen, wie er später in vollendeter Weise in der Leartragödie, in der Lear- und Glosterhandlung durchgeführt wurde. Durch Einführung des zweiten Zwillingspaares wurde die Komik verdreifacht. In den *Menæchmi* fehlt das zweite Zwillingspaar. Cunningham hält es für wahrscheinlich, daß Shakespeare das Dienerzwillingspaar dem „Amphitryon" verdankt. Da wir die *Historie of Errors* nicht besitzen, ist es schwer festzustellen, ob es von Shakespeare eingeführt ist, oder ob es sich nicht schon in der Vorlage befunden hat. Sehr wahrscheinlich wird Shakespeare, der eine ausgesprochene Vorliebe für die Verwendung von Parallelismus hat, der Erfinder sein.

2. Ähnlich gebaut in Bezug auf die Motive sind ferner der erste Teil von III 2, 1—70 und der Schluß der Szene. Es entspinnt sich ein Liebesverhältnis zwischen Luciana und

---

1) In den *Menæchmi* fehlt dieser Parellelismus vollständig. Cunningham bemerkt hierzu p. XXXIII: „*and in the pathetic story of Aegeon he sets the whole action in a background or framework of tragicomedy perhaps of his own invention and arrangement or possibly taken from the story told to the Siennese traveller in the Suppositi of Ariosto*". Vgl. ferner G. B. Baker: *Shakespeare's Development as a Dramatist*, p. 137: „*those scenes of Aegeon and Aemilia at the beginning and at the end of the play are in part, I believe, Shakespeare's response to the delight of the Elizabethans in strong contrasts*".

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Antipholus S. In feierlichen, gezierten Worten bewegt sich das Gespräch hin und her und endet mit der Liebeserklärung des Antipholus S.; vgl. V. 67:

Thee will I love and with thee lead my life.

Von Vers 70 ab geht dann die Szene ins Groteske und Komische über. Die Küchenmagd hat sich in Dromio S. verliebt und beansprucht ihn für sich. Er will jedoch nichts von ihr wissen. Scharf kontrastiert zu dem Liebesgespräch des Antipholus und der Luciana ist die derb-komische Darstellung seiner Liebesabenteuer mit der Köchin. Es fehlt diese Gegenüberstellung gänzlich in den *Menæchmi*.

3. Parallele Motive treten weiterhin auf in I 2 und IV 4. Antipholus S. übergibt seinem Diener Dromio S. Geld zur Aufbewahrung; als er seinen vermeintlichen Diener trifft, fordert er das Geld von ihm. Da es aber Dromio E. ist, mit dem er spricht, verlangt er umsonst die Geldsumme, und eine ergötzliche Szene entwickelt sich. In IV 4 fordert Antipholus E. von Dromio E. das Geld, um das er Dromio S. nach Hause geschickt hat.

4. Wie in II 2 Adriana den Antipholus S. mit ihrem Gemahl verwechselt, so später auch die Courtisane in IV 3. Die *Menæchmi* weisen diese Verwechselung ebenfalls auf. Dieser und der voraufgehende Parallelismus haben für das Drama auch architektonisch stilisierenden Zweck. Man wird beim zweiten Mal an das erste erinnert.

32. Parallelismus der H a n d l u n g fehlt.

33. Im Großen und Ganzen ist zu bemerken, daß die Charaktere immer noch schwach gezeichnet sind. Sie sind so wenig ausgeführt, daß sie nur durch Parallelismus zur Geltung kommen. Die Neigung zu stilisieren ist in diesem Stück sehr ausgeprägt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

A Midsummer-Night's Dream.

34. Wie für *Love's Labour's Lost* ist auch für dieses Stück eine eigentliche Quelle nicht nachzuweisen. Cunningham sucht in seiner Einleitung zur Arden-Ausgabe Anklänge an zeitgenössische oder frühere Schriftsteller aufzudecken. Aber es sind bloße Übereinstimmungen in Einzelheiten, „*mere hints*". Das Stück als solches, als Ganzes, ist Shakespeares Eigentum.

35. Auch noch in diesem Drama ist die Zeichnung der Charaktere nur schwach ausgebildet. Ganz parallel gehalten sind Demetrius und Lysander. Dr. H. Woelffel (*Album des lit. Vereins* in Nürnberg 1852, zitiert in der *Furness Variorum-Ausgabe*, p. 325) versucht zu beweisen, daß Shakespeare diese beiden Gestalten habe kontrastieren wollen: „*In Lysander the poet wished to represent a noble magnaminous nature, sensitive to the charms of the loveliness of soul and of spiritual beauty; but in Demetrius he has given us a nature fundamentally less noble, in its final analysis even unlovely, and sensitive only to the impression of physical beauty.*" Er begründet seine Behauptungen damit, daß der Zaubersaft auf die beiden Jünglinge verschiedene Wirkungen ausübt. Aber derartige Unterschiede genügen nicht, um die Figuren als Kontrastfiguren erscheinen zu lassen. Im Gegenteil, die beiden Liebhaber aus Athen machen den Eindruck, daß sie als parallel gleichartige beabsichtigt sind [1]).

36. 1. Eher schon könnte man Woelffel in seinen Ansichten über Hermia und Helena zustimmen, wenn auch hier seine

---

1) Vgl. hierzu Arden-Ausgabe p. L., zitiert aus der *Edinburgh Review* 1848: „*Moreover the components of the group, the pairs of Athenian lovers, seem only to be so distributed in order to be confused. There are no distinctive features in their members. Lysander differs in nothing from Demetrius, Helena in nothing but height from Hermia*".

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Argumente nur wenig stichhaltig sind: Er weist auf die Namen hin, die in uns schon den Gedanken erwecken sollen, daß beide Gestalten k o n t r a s t i e r t sind (?). Sie sind in wenigen Zügen gegenübergestellt; vgl. von Friesen p. 282: . . . „In dem Gegensatze der sich vergessenden Leidenschaftlichkeit der schwärmerisch sanfteren Helena und der reizbaren Hermia gegen diese Erscheinung (Titania) möchte man eine feine Absicht des Dichters glauben, müßte man nicht die Überzeugung von einer instinktiv poetischen Intention feststellen.“

2. Weit schärfer gegenübergestellt als Hermia und Helena sind Titania und Bottom, vgl. III 1 u. IV 1: die ätherische, zierliche Feenkönigin und der erdige, plumpe Bottom als Verlobte — eine Schöpfung von solcher Kühnheit, wie sie nur Shakespeare gelingt; man vergl. III 1, 140 ff., wo Titania zu Bottom sagt:

I pray thee, gentle mortal, sing again:
Mine ear is much enamoured of thy note;
So is mine eye enthralled to thy shape;
And thy fair virtue's force perforce doth move me
On the first view to say, to swear, I love thee.

37. Von den N e b e n p e r s o n e n sind als Vertreter ihrer Volksklasse die Handwerker von Athen gleichartig gezeichnet. Hierzu bemerkt Delius in seiner Ausgabe von Shakespeares Werken I, p. 274, daß sie die stehende Rolle des Shakespeare'schen Clowns in vervielfältigter Gestalt repräsentieren. Sie sind sich gleich in ihrer Plumpheit und Beschränktheit und Naivetät. Aber ihre Rolle wird größer sein, als wie Delius annimmt; das wird die Untersuchung über die Gruppierung der Personen zeigen.

38. 1. Zwei größere G r u p p e n stehen sich gegenüber: Die sterblichen Menschen *(human mortals)* und die Schöpfungen aus dem Feenland. Die erste Gruppe schließt wie die zweite scharfe Gegensätze in sich; hierhin gehören [1]):

a) der Hof des Theseus und die athenischen Liebespaare; sie kennzeichnen gezierter Ton und höfisches Wesen.

---

1) Vgl. F. Gundolf, *Shakespeare und der deutsche Geist*, p. 80 u. 81, ferner: Morton Luce: *A Handbook to Shakespeare's Works*, p. 163.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

b) die Handwerker aus Athen. Über sie schreibt Cunningham (Arden-Ausgabe p. L. u. LI): „*If the first were as far removed from everyday experience, these are types of a class ever ready to our a hand. They are of the earth earthy. Bottom sat at a Stratford loom, Starveling on a Stratford tailoring board . . . . And most homely too, is the homely idiomatic prose of their dialogue contrasted with the blinding brilliancy of those rhymed verses, which speak the eternal language of love by the mouths of the Athenian ladies and their lovers. In short, they are the very counterparts of the former group; and it is this that we wish to establish: an intentional antagonism between the two. They seem to us in their respective delicacy and coarseness to mark the two extreme phases of life, the highest and the lowest, as presented to the imiginative faculty: the lowest as it may be seen by experience the highest as it may be conceived of in dreams.*“

2. Die zweite Gruppe hat Oberon, Titania und die Feen auf der einen Seite und den täppisch plumpen und doch gewandten Puck auf der anderen. Die Elfen nennen ihn „*thou lob of spirits*“. Zu diesem Worte bemerkt die Arden-Ausgabe in einer Fußnote pg. 33: „*Here used by the fairies as a descriptive of the contrast between Puck's larger and rougher figure and the airy and delicate shapes of the elves, at least of those, attendants on Titania.*“ II 1, 32 f. sagt ein Elf von Puck:

> *Either I mistake your shape and making quite,*
> *Or else you. are that shrewd and knavish sprite,*
> *Call'd Robin Goodfellow.*

Der Gegensatz zwischen Puck und den Elfen zeigt sich auch deutlich in den Erzählungen ihrer Taten. Zierliches und Feines wissen die Elfen zu berichten, während Puck nur grobe Scherze erzählt.

39. 1. Gleichartige Stimmungssituationen weisen II 1, II 2 und III 2 auf. Demetrius und Helena im Walde, Lysander und Hermia, Lysanders Verzauberung, Demetrius' Verzauberung, das bunte Durcheinander und Ineinander, Verzaubern und Verwechseln gibt in seinen vielfachen Variationen dem Stück jene romantische Stimmung, die es als „Sommernachtstraum“ haben muß.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

2. In III 2 enthalten die Verse 100—121 die vorbereitende Stimmung für das folgende: Sie drücken die schelmische Freude des Kobolds aus:

Then will two at once woo one;
That must needs be sport alone.
And those things do best please me
That befall preposterously.

40. Kontrastierte Stimmungsszenen sind

1. I 1, 1—19 und 20—127. Theseus ist in hochzeitlicher Stimmung. Er trifft gerade Anordnungen für das Fest, als Aegeus eintritt und die freudige Stimmung stört; denn er kommt „*full of vexation*“ und bittet Theseus um seine richterliche Entscheidung in einer Heiratsangelegenheit seiner Tochter, die ihrem Vater bei der Wahl ihres Gatten nicht gehorchen will. Hier, bei Theseus, sehen wir Glück und Freude, dort Familienzwist und Hader.

2. Scharf gegenübergestellt sind in Bezug auf Stimmungsgehalt und Färbung I 1 und I 2. Dort leben wir in der feinsten Hofluft mit ihrer Ziererei, hier unter ganz einfachen, plumpen Menschen. Vgl. Cunningham, p. LII: „*we shall then have the most singular arrangement of the first act purposely designed, to exhibit successively the characteristics of the two groups in marked opposition, before opposing them to the influence of the fairies.*“

3. Diese Gegenüberstellung mit den Feen erfolgt in der nächsten Szene (II 1). Zwischen ihr und der voraufgehenden Handwerkerszene ist der Gegensatz noch größer als zwischen I 1 und I 2, da die Feen zarte Lichtgestalten sind, gegen welche sich die Handwerker noch schärfer abheben als gegen die Höflinge [1]).

1) Vgl. H. von Friesen: *W. Shakespeares Dramen*, p. 281: „Kein Drama Shakespeares trägt mehr das Gepräge eines unmittelbar aus der Phantasie des Dichters hervorgegangenen Lebensbildes, in keinem ist der harmonische Organismus der Erscheinung vollendeter durchgeführt. Wenn auch von einer ausgeführten Charakteristik nicht die Rede sein soll und kann, so stellen sich doch alle handelnden Personen unserer Imagination als abgerundete Individualitäten dar. (?) Alle hängen mit den Aeußerlichkeiten nicht allein, sondern auch unter sich zusammen, sind aber auch durch die feinsten und sinnreichsten Schattierungen von einander geschieden. Sie stellen sich gewissermaßen gruppenweise dar, und doch spielen in den verschiedenen Gruppen ähnliche Empfindungen und Gemütserregungen, nach dem Wesen der Mitglieder jeder Gruppe, ihre maßgebende Rolle.“

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

41. Gleichartige Entschließungsszenen sind in unserem Stück zahlreich vorhanden.

1. in I 1 teilen Lysander und Hermia ihren Plan, sich im Walde zu vermählen, der Helena mit; in II 2 sehen wir die Verlobten durch den Wald eilen, um ihr Vorhaben auszuführen.

2. Ebenfalls teilt Helena am Schlusse von I 1 in einem Monologe dem Zuhörer ihre Absichten mit: Sie will Lysander an Demetrius verraten. In II 1 ist ihr Plan bereits ausgeführt.

3. In II 1 sind die Verse 167—187 und 248—268 parallel. Oberon gibt Puck den Auftrag, einen Zaubersaft zuerst der Titania und später dem athenischen Jüngling in die Augen zu träufeln.

4. In III 2 354 soll Puck die Verwirrung lösen, die der Zaubersaft verursacht hat. Diesen Befehl führt er sofort aus.

5. Am Schlusse von I 1 einigen sich die Handwerker, zur Probe im Walde wieder zusammenzukommen. In III 1 findet sie statt.

42. Als entgegengesetzte Entschließungsszenen sind anzusehen II 1, 248—268, als Oberon Puck aufträgt, dem athenischen Jüngling Zaubersaft in die Augen zu träufeln — Oberon meint Demetrius — und II 2 V. 65 f., wo Puck irrtümlicherweise bei Lysander das Zaubermittel anwendet. Der Zuhörer und der Leser wissen, daß er seinen Entschluß nicht ausgeführt hat, während Puck es glaubt.

43. Gleichartige Informierungssituationen sind II 1, 188 ff. und II 2, 183 bis 186. In II 1 eilt Helena mit Demetrius durch den Wald, indem sie vergeblich die Liebe des Demetrius zu gewinnen sucht; II 2 führt mit nur vier Zeilen die Ereignisse weiter. Shakespeare zeigt hier eine große Geschicklichkeit in straffer Zusammenziehung der Handlung.

2. Die Worte Oberons II 2, als er vor der schlafenden Titania steht, sind ganz parallel denen Pucks vor dem schlafenden Lysander. Es ist diese Stelle etwas schematisch gehalten, aber in einer Weise, die nicht stört.

3. Dies läßt sich eher von dem Schematismus sagen, den Shakespeare am Ende von III 2 gebraucht. Die vier Athener

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Lysander, Demetrius, Helena und Hermia treten nacheinander auf, legen sich auf den Waldboden nieder und schlafen ein.

44. Ein Paar kontrastierter Informierungssituationen finden wir im Stücke vor. Am Anfang des fünften Aktes äußert Theseus seine Gedanken über Dichtung und Dichter. Vers 14 f. heißt es:

And, as imagination bodies forth
The form of things unknown, the poet's pen
Turns them to shapes, and gives to airy nothing
A local habitation and a name.

Die alles gestaltende Phantasie preist er:

. . . Or in the night, imagining some fear,
How easy is a bush supposed a bear!

Dieser hohen Ansicht von Kunst und Phantasie steht die folgende Aufführung scharf gegenüber. Noch in derselben Szene muß der König einen Eindruck bekommen von der Phantasielosigkeit seiner biederen Untertanen, der athenischen Handwerker, die der Einbildungskraft überhaupt keinen Raum lassen, sondern, in ihrer Unfähigkeit zu gestalten, alle Einzelheiten ihres Rüpelstückes, die Wand, den Mondschein, die Ritze usw., genau erläutern. Das erste Gefühl, welches man bei dieser Szene hat, ist, daß sie gar nicht in das Traumland hineingehört, wo feine Feen und Elfen leben. Aber gerade der überaus scharfe Gegensatz, den dieses Stück im Stück mit dem vorhergehenden bildet, ist geeignet, beide Seiten, beide Welten, voneinander abzuheben [1]).

45. Parallelismus in der Anordnung von Situationen ist vorhanden:

---

1) Vgl. G. G. Gervinus I, p. 353: „Man erkennt nun leicht, warum gerade in diesem Werke die bäuerischen Tölpel und Clowns, die schauspielende Gesellschaft mit ihrem burlesken Stück, in so derben Gegensatz gegen dies zarte und duftige Spiel der Elfen gesetzt ist. Der Gegensatz des Materiellen und Plumpen gegen das Luftige, des Unbeholfenen gegen das Schöne, des ganz Phantasielosen gegen das, was selbst Phantasie, was ganz aus Phantasie gewoben ist, hebt beides gegenseitig noch mehr hervor. Das Stück der Rüpel ist gleichsam das Gegenstück zu des Dichters eigener Arbeit, die des Zuschauers nachdenkende und nachbildende Phantasie in vollen Anspruch nimmt, sich in diesem luftigen Reiche zurecht zu finden, während man dort der einbildenden Kraft des Zuschauers gar nichts zutraut."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

1. In II 1. Die Bühnenweisung lautet: *Enter, from opposite sides, a Fairy and Puck*"; die alte Bühnenweisung heißt (Qq. Ff.): „*Enter a fairie at one doore, and Robin Goodfellow at another.*"

Diese entspricht ganz der Weisung vor Vers 60: „*Enter from one side, Oberon with his train; from the other Titania with hers.*" Dieses Erscheinen von zwei verschiedenen Seiten ist in dieser Szene ein Abbild des Zwistes, der zwischen Oberon und Titania herrscht.

2. I 1, 20 ff. entspricht IV 1, 105. In I 1 tritt der Vater auf, der seine Tochter anklagt, in IV_1 ist er immer noch in zorniger Stimmung; er verlangt, daß Demetrius verbannt wird.

3. In ähnlicher Weise entsprechen sich I 1, 1—20 und V 1, 1—28 ff. Beide Szenen erzählen von den Vorbereitungen, die zur Hochzeit des Königs getroffen werden; sie bilden, wie in der *Comedy of Errors* I 1 und V 1, gewissermaßen den Rahmen des Stückes. „*The marriage festival of Theseus and Hippolyta forms, so to say, a splendid golden frame to the whole picture, with which all the several scenes stand in some sort of connection.*" (A. Schöll: *Blätter für lit. Unterhaltung*, zitiert bei *Furness* p. 325).

46. 1. Das Hauptmotiv des Stückes ist mit den Worten des Dichters ausgedrückt: I 1, 232 f.:

Things base and vile, holding no quantity,
Love can transpose to form and dignity.

Es sind dies Worte der Helena, die sich auf ihr Verhältnis zu Demetrius und auf dessen Verhältnis zu Hermia beziehen. Sie gelten aber auch für das komische Liebespaar des Stückes, Titania und Bottom: III 1, 146 f. sagt dieser:

To say the truth, reason and love keep little
company together nowadays.

Das Motiv wird in ähnlicher Form noch einmal ausgesprochen in V 1, 4 f.:

Lovers and madmen have such seething brains,
Such shaping fantasies, that apprehend
More than cool reason ever comprehends.
The lunatic, the lover and the poet
Are of imagination all compact.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

2. Die Liebesirrungen der Menschen haben ihr Abbild in der Feenwelt. In II 1 sehen wir, daß Oberon und Titania um geringer Ursachen willen in Zwist leben. Kaum hat sich diese Feenkönigin mit ihrem Gefolge von Oberon entfernt, als dieser Zeuge sein muß von dem Liebesschmachten der Helena und der Sprödigkeit des Demetrius. In der Feenwelt, wie in der Menschenwelt ist die Liebe Ursache von mancherlei Leid und Schmerz [1]).

3. Das Motiv des heimlichen Zusammenkommens der Liebenden im Walde ist angewandt bei Demetrius und Helena, Lysander und Hermia und — in parodierter Form — in dem Pyramus-Thisbe-Spiel. Vgl. hierzu Schlegel *(Lectures, translated by Black* 1815, zitiert bei Furness, p. 323): „*Pyramus and Thisbe is not unmeaningly chosen as the grotesque play within the play; it is exactly like the pathetic part of the play, a secret meeting of two lovers in the forest and their separation by an unfortunate accident, and closes the whole with the most amusing parody.*“ Demetrius und Lysander lachen über die Aufführung des Pyramus-Thisbe-Spiels. Aber sie waren beide in ähnlicher Lage [2]).

47. Eine P a r a l l e l h a n d l u n g weist das Stück nicht auf, wenn man die Oberon-Titania-Episode als Parallelmotiv ansieht.

48. Zusammenfassend stellen wir fest, daß auch noch in diesem Stück der Parallelismus bei der Zeichnung der Personen wenig ausgebildet ist. Dafür finden wir im *Midsummer-Night's Dream* Personengruppen in scharfer Gegenüberstel-

---

1) Vgl. H. von Friesen, p. 281: „Der Liebeszwist zwischen Titania und Oberon ist verwandt mit dem durch Pucks Mißverständnis zwischen Hermia und Helena, sowie zwischen Lysander und Demetrius eintretenden Zerwürfnis. Wie fein und kindlich unschuldig ist aber der Streit zwischen dem königlichen Elfenpaar, wogegen der zwischen den gröberen Sterblichen in seiner Derbheit scharf absticht“.

2) Vgl. G. G. Gervinus I, p. 336: „Das Spiel der ehrsamen Bürgersleute von Pyramus und Thisbe aber ist zu dem tragikomischen Mittelpunkt der Intrigue ein komikotragisches Gegenbild von zwei Liebenden, die hinter ihrer Eltern Rücken „kein Arg daraus haben, sich im Mondschein zu werben“, und durch eine bloße Laune des Zufalls zu tragischem Ausgang kommen.“

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

lung. Der Parallelismus bei Szenen und Motiven ist manchmal noch etwas schematisch, aber im Großen und Ganzen schon freier als in den ersten Stücken. Als das bemerkenswerteste in diesem Stück sieht Dowden die Verschmelzung von wesentlich verschiedenen Elementen an; (vgl. *Primer*, pg. 70: „*What is perhaps most remarkable about the play is the harmonious blending in it of widely different elements*“, vgl. auch ferner Gervinus I, p. 355).

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MINNESOTA

The Merchant of Venice.

49. Der *Merchant of Venice* nimmt eine mittlere Stellung ein zwischen den ersten Lustspielen Shakespeares und den späteren. Eine Untersuchung über den Gebrauch des Parallelismus in diesem Stück ist daher geeignet, die Entwickelung seiner Anwendung weiter zu führen und zur späteren Zeit überzuleiten. Als Quelle zu diesem Drama wird eine Erzählung des Ser Giovanni angenommen, die, *Il Pecorone* betitelt, 1378 geschrieben wurde. Veröffentlicht zwar wurde sie erst 1558. Hier finden wir die „Fleischgeschichte", die Lady von Belmont, die Geschichte von der Verkleidung und von dem Ring. Es ist aber nicht ausgeschlossen, daß Shakespeare schon ein Drama vorfand, das diesen Stoff behandelte, ein Stück, das Stephen Gosson 1579 erwähnt, und das von einem habgierigen und blutgierigen Juden erzählt. Da es aber verloren gegangen ist, so sind wir für den Vergleich auf die Erzählung von Ser Giovanni angewiesen, mit dem der *Merchant of Venice* am meisten Übereinstimmungen hat. Es gibt noch ältere Darstellungen, sei es von der „Fleischgeschichte", sei es von anderen Einzelheiten, die für unsere Untersuchung nicht in Betracht kommen, da wir uns mit der Komposition befassen.

50. Von gleichartig parallelen Hauptpersonen sind in dem vorliegenden Drama zuerst Antonio und Bassiano zu nennen. Obwohl sie verschiedenen Temperaments sind — Antonio ist ernst, zuweilen melancholisch; Bassiano hingegen nimmt das Leben leicht und ist heiteren Sinns — sind sie in den wesentlichen Zügen parallel gezeichnet. Beide sind hohe Geister, die das Geld gering achten, beide großzügig in ihren Unternehmungen, über dem gemeinen Leben stehend, edel und offen, und den Schein hassend. Ohne lange Bedenken stellt Antonio seinem Freunde große Summen zur Verfügung, damit dieser seine Pläne durchführen kann [1]).

1) Die Quelle rühmt an Gianetto, der dem Bassiano entspricht, daß er sich *gracious and courteous* zeigte.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Zwei Gruppen paralleler Figuren weist das Stück auf, bei denen einer Hauptfigur eine parallele Nebenfigur zuerteilt ist.

2. Nerissa und Portia. Das Edle zieht Edles an. In der Umgebung der Portia kann sich nur ein Charakter aufhalten, der ihr einigermaßen entspricht. Nerissa ist ebenso frisch und lebensvoll gezeichnet wie ihre Herrin, wenn auch ihre Rolle natürlich nicht an die Portias heranreicht [1]).

3. Ähnlich wie Portia in Nerissa findet Shylock in Tubal seine ergänzende Parallelfigur. Dieser tritt nur wenig hervor. Er ist anscheinend dem Shylock nur beigegeben als Vertreter desselben Standes und derselben Rasse; Shylock erwähnt ihn in I 3, 58 f.:

Tubal, a wealthy Hebrew of my tribe,
Will furnish me (scil. with money).

51. An erster Stelle sind bei den gegensätzlichen Hauptpersonen unseres Dramas Antonio und Shylock zu betrachten. Wie schon oben betont wurde, ist Antonio ein edler Charakter, zuerst Mensch und dann Kaufmann, großzügig und großherzig; ohne Zinsen leiht er an Bedürftige:

He lends out money gratis and brings down
The rate of usance here with us in Venice. (I 3, 45.)

Zweimal wird er „*the royal merchant*“ genannt, III 3, 242 von Gratiano und IV 1, 29 von dem Dogen.

Shylock hingegen ist zunächst Geschäftsmann und in zweiter Linie Mensch. Er jammert mehr über den Verlust seiner Dukaten und Juwelen als über den Verlust seiner Toch-

---

1) Vgl. H. von Friesen, p. 286; er sieht sie als entgegengesetzt an. Der Verfasser kann keine Züge finden, die dies bestätigen. Treffend bemerkt von Friesen aber dann: „Neben ihr steht, — gewissermaßen als der zur Hebung ihrer Lichterscheinung bestimmte, durchsichtige Schatten, die liebenswürdige Nerissa.“

In der Quelle wird nur unbestimmt von einer Dienerin gesprochen; aber sie wird nicht näher charakterisiert.

Vgl. auch Friedr. Kreyßig: *Vorlesungen über Shakespeares Dramen* II, p. 433 u. 434: „Nerissa und Gratiano erinnern durchaus an die Diener und Vertrauten der romanischen Komödie. Sie sind wenig mehr als der verflachte Abklatsch (? !) der Hauptpersonen, die Transponierung des Themas in eine andere Tonart, mit Aufwand geringerer Mittel.“

Vgl. endlich R. G. Moulton: *Shakespeare as a Dramatic Artist*, p. 76.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

ter. Von seiner unglaublichen Geldgier zeugen seine Worte in III 1, 92 f.:

I would my daughter were dead at my foot,
and the jewels in her ear! would she were hearsed
at my foot and the jewels in her ear!

Teuflisch grausam ist sein Verhalten in der Gerichtsszene; nur ein Gedanke beseelt ihn: sich an dem verhaßten Christen zu rächen. Ist Antonio „*the royal merchant*“, so ist er „*the unfeeling man*“. (IV 1, 63). Scharf kontrastiert ist beider Verhalten gegen das Unglück. Während Shylock seinen Schmerz über den Verlust seiner Tochter und den des Geldes nicht zu bezähmen weiß, — er jammert und klagt —, erträgt Antonio den Verlust seiner reichen Handelsflotte mit Würde und Fassung. Diese drückt sich in dem Briefe aus, den er an Bassiano richtet; vgl. III 2, 318 f.:

Sweet Bassiano, my ships have all miscarried,
my creditors grow cruel, my estate is very low, my
bond to the Jew is forfeit: and since in pay-ing
it it is impossible I should live, all debts are
cleared between you and I, if I might but see
you at my death.

2. Ulrici sieht Portia als eine Kontrastfigur zu Shylock an. Auf der einen Seite steht die edle Frau, selbstlos, rein und mitfühlend, die Gnade verkündigend, die verzeihen und nachgeben kann; auf der anderen Seite ist das starre Recht, gefühllos und hart, Rache und Bestrafung fordernd.

3. Schließlich ist Portia noch gegen Jessica kontrastiert. Jene hält den Willen ihres Vaters heilig, diese kümmert sich nicht um Shylock, sondern betrügt und bestiehlt ihn. Es ist dies nicht der einzige Punkt, in dem beide kontrastiert sind. Das hoheitsvolle Wesen Portias steht weit über der Einfachheit des Judenmädchens. Jessica empfindet selbst den Abstand, der zwischen ihr und Portia ist. Vgl. III 5, 80 f., wo sie von Bassiano und Portia spricht:

. . . For, having such a blessing in his lady,
He finds the joys of heaven here on earth;
And if on earth he do not mean it, then
In reason he should never come to heaven.

52. Drei Paare paralleler Nebenfiguren weist das Stück auf.

1. Salanio und Salarino. Es sind bloße Redefiguren, die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

meistens zusammen auftreten, im übrigen aber nicht weiter entwickelt sind.

2. Dasselbe gilt von Lorenzo und Gratiano; in I 1 lösen sie Salonio und Salario ab.

3. Ziemlich schematiseh sind Aragon und Marocco gehalten.

53. Was die Gruppierung der Personen betrifft, so ist zu bemerken, daß Shakespeare nicht mehr jene Symmetrie anwendet, die seine ersten Werke kennzeichnet.

54. Gleichartige Stimmungsszenen im ***Merchant of Venice*** sind:

1. Die Eingänge von I 1 u. I 2. Beide sind parallel in ihrem Stimmungsgehalt. In beiden ist der Grundton Trauer, Melancholie. Antonio beginnt das Stück mit den Worten:

In sooth, I know not, why I am so sad:
It wearies me; you say it wearies you;
But how I caught it, found it, or came by it,
What stuff 'tis made of, whereof it is born,
I am to learn;
And such a want-wit sadness makes of me
That I have such ado to know myself.

Ganz ähnlich lauten die ersten Worte Portias an Nerissa; vgl. I 2, 1:

By my troth, Nerissa, my little body is aweary
of this great world.

Beide Szenen, in der Gleichheit ihres Stimmungsgehaltes, verstärken sich.

2. II 5 und II 6. Shylock hat eine gewisse Vorahnung von dem Unglück, das seinem Hause droht; vgl. II 5, 17, 18:

There is some ill a-brewing towards my rest,
For I did dream of money bags this night.

In II 6 trifft das Befürchtete ein, genau so, wie er geahnt hat: Leute in Masken entführen seine Tochter.

3. III 2, der Anfang (Vers 1—72), und das Ende (73—222) der Szene. Portias Verhalten, ihre stille Angst, Bassiano, den sie liebt, könne das falsche Kästchen öffnen, bereiten auf den Ausgang vor. Kurz bevor Bassiano die Entscheidung trifft, ertönt Musik; ein Lied wird gesungen, das gleichfalls auf den glücklichen Ausgang deutet.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

4. Der Eingang des fünften Aktes mit seiner Mondscheinstimmung, dem milden Licht und der Musik bereitet den romantischen Schluß des Stückes vor; alles löst sich harmonisch. Vgl. V 1, 54 ff.:

How sweet the moonlight sleeps upon this bank!
Here will we sit and let the sounds of music
Creep in our ears: soft stillness and the night
Become the touches of sweet harmony.

55. 1. Von den kontrastierten Stimmungssituationen sind zunächst die zu nennen, wo eine feierliche, gehobene Stimmung durch eine vulgäre Situation unterbrochen oder abgelöst wird. Hierhin gehören z. B.:

a) II 1 und II 2; in II 1 haben wir die in zierlichen, feinen Worten sich bewegende Unterhaltung zwischen Portia und dem Fürsten von Marocco, in II 2 tritt Launcelot mit seinem prosaischen Geschwätz auf.

b) III 4 und III 5; dort herrscht feiner Hofton, hier macht ebenfalls Launcelot geschmacklose Bemerkungen.

c) In V 1 unterbricht Launcelot die romantische Mondscheinstimmung mit seinem: „*Sola, sola, wo ha, ho! sola, sola.*“

2. Sehr wirksam ist der Gegensatz angewandt in IV 1, in der Gerichtsszene. Die Tragik ist auf dem höchsten Punkte angelangt. Der Jude weigert sich hartnäckig, von seiner Forderung abzulassen; er verlangt, daß das Recht ungebeugt bleibt. Der Rechtsgelehrte kommt und bestätigt zunächst Shylocks Ansprüche. Alles scheint für Antonio verloren zu sein. Schon lobt der Jude den Rechtsgelehrten mit den höchsten Bezeichnungen, indem er seine Schadenfreude offen bekundet; vgl.

V. 223 f.: *A Daniel come to judgement! yea, a Daniel!*
O wise young judge, how I do honour thee!
V. 246: *O noble judge, o excellent young man!*

Bellario bestätigt Shylocks Recht, ein Stück Fleisch zu fordern, und dieser triumphiert bereits: „*Most learned judge! a sentence, come prepare*“, als er sehen muß, daß er überlistet ist. Mit denselben Worten preist jetzt die Partei seiner Gegner den klugen Rechtsgelehrten. Vgl. V. 312:

O upright judge! Mark Jew:
O learned judge!
V. 316: *O learned judge! Mark Jew, a learned judge.*

Ebenso V. 323;

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

V. 333 sagt Gratiano, sich der Worte des Juden bedienend:

A second Daniel, a Daniel, Jew!

Ebenso V. 340.

Die fast wörtliche Wiederholung der Worte Shylocks durch Gratiano zeigt Shakespeares Absicht deutlich, durch Parallelismus wirken zu wollen.

56. Gering ist die Zahl der gleichartigen Entschließungsszenen in unserem Stück.

1. In II 4 teilt Lorenzo seinen Plan mit, Jessica zu entführen; in II 5 verwirklicht er ihn.

2. In III 4 spricht Portia ihre Absicht aus, Antonio aus seiner qualvollen Lage zu befreien; in IV 1 sehen wir, daß sie alles erreicht, was sie beabsichtigt hat.

57. Entgegengesetzte Entschließungsszenen fehlen.

58. Als erstes Paar gleichartiger Informierungssituationen sind zu nennen:

1. I 1, 1—67 u. I 1, 68 ff. Wie schon oben erwähnt wurde, tritt im Anfang des Stückes Antonio in trauriger Stimmung auf. Er unterhält sich mit seinem Bekannten Salanio und Salarino. Das Thema der Unterhaltung ist die Traurigkeit, der sich Antonio hingibt. Als die beiden Begleiter weggehen, erscheint u. a. Gratiano. Sein erstes Wort an Antonio ist:

You look not well, Signior Antonio.

Diese doppelte Informierung über Antonios Stimmung hat den Zweck, sich zu verstärken. Die Traurigkeit Antonios wird dadurch in besonderer Weise betont.

2. In III 1 häufen sich die Unglücksbotschaften und erhöhen so die tragische Stimmung. Bemerkenswert ist der Eingang der verschiedenen Situationen innerhalb dieser Szene. Salanio eröffnet sie mit der Frage:

Now, what news on the Rialto?

Als Shylock hinzukommt, ist seine erste Frage:

What news among the merchants?

Und als Tubal erscheint, fragt ihn Shylock sogleich:

What news from Genoa?

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Dieser Parallelismus erhöht die Spannung und Aufregung und illustriert zugleich den lebhaften Charakter der Handelsstadt.

3. Ganz parallel angelegt sind die beiden ersten Wahlszenen. In beiden soll zuerst ein Vorhang aufgezogen werden, es folgt der Monolog des Freiers, die Enttäuschung und seine Entfernung.

59. K o n t r a s t i e r t sind die Situationen:

1. In III 2: In dem Augenblick des höchsten Glückes, — Bassiano darf soeben Portia sein eigen nennen, — tritt Salanio mit einem Briefe auf. Dieser meldet, daß Antonios Handelsflotte vernichtet, und er selbst in der Hand des Juden ist. Diese Nachricht in diesem Augenblick wirkt wie ein Blitz aus heiterem Himmel [1]).

60. Auch in diesem Drama bilden der Eingang und der Ausgang R a h m e n s i t u a t i o n e n. In I 1 unterhalten sich Antonio und seine Gefährten über Antonios Handelsflotte. Salanio und Salarino fürchten für ihr Schicksal. Im Laufe des Stückes wird fälschlicher Weise gemeldet, daß sie untergegangen sei. Allein in V 1 überreicht Portia dem Antonio einen Brief, der ihm mitteilt, daß seine Schiffe sicher im Hafen liegen.

61. Der Parallelismus in den M o t i v e n ist in dem *Merchant of Venice* wenig ausgebildet:

1. In III 1 wird zunächst der Schmerz Shylocks über das Unglück dargestellt, das ihn betroffen hat; mit den Worten:

Yes, other men have ill luck too

leitet Tubal über zur Erzählung des Unglücks, das Antonio mit dem (angeblichen) Verlust seiner Schiffe erfahren hat.

2. Dieser Szene mit Unglücksnachrichten steht wirksam die folgende Szene gegenüber, die uns drei Brautpaare vorführt: Bassiano hat Portia gewonnen, Lorenzo Jessica und

---

1) Vgl. Gervinus II, p. 73: „In demselben Augenblick aber, da er (Bassiano) auf dem Gipfel seines Glückes ist, ist nun sein Freund auf der Spitze des Unglücks und der äußersten Lebensgefahr und dies eben durch das Mittel und Darlehen, das Bassiano zu seinem Glück geholfen hat. Mitten in die Blüte seiner bräutlichen Seligkeit fällt der Schauer der Nachrichten von Antonio."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Gratiano Nerissa. Es ist selbstverständlich, daß diese dreifache Darstellung des Liebesmotivs den freudigen und heiteren Charakter der Szene bedeutend erhöht.

62. Zum ersten Mal führt Shakespeare in diesem Stück zwei H a n d l u n g e n nebeneinander durch:

1. Die Shylock- und die Portia-Handlung. — In früheren Stücken begnügte er sich mit einem Parallelismus der Motive. — Liebe und Freundschaft verknüpfen diese beiden Kontrasthandlungen. Wolff bemerkt I, p. 354 hierzu [1]): „Es bedarf eines besonderen Hinweises auf die technische Meisterschaft Shakespeares, die dieses Drama zum ersten Male in glänzender Weise bewährt. Die Aufgabe war schwer genug; es galt, zwei nur durch innerliche Wechselbeziehungen verbundene Handlungen äußerlich ineinander zu verarbeiten, und dabei die Tragik der einen der Heiterkeit der anderen unterzuordnen. Beides ist gelungen, wenn wir die richtige Auffassung Shylocks zu Grunde legen. In der großen Gerichtszene des vierten Aktes stoßen die beiden Seiten des Stückes aufeinander, die sich bis dahin auf getrennten Schauplätzen abgespielt haben: Hier Portia, dort Shylock. Die tragische Spannung wird bis auf das äußerste gesteigert, bis zu dem letzten Abschied, den Antonio von der Welt nimmt.“ Der kontrastierte Parallelismus, den Shakespeare hier bei Handlungen anwendet, ist vorzüglich geeignet, jede Handlung gegen die andere scharf herauszuheben. In der Anordnung der Szenen ruft dieser Parallelismus eine Art von Szenenrhythmus hervor, indem Heiterkeit und Ernst wechseln.

2. Eine dritte parallele, wenn auch weniger durchgebildete Handlung ist die Liebesaffäre Jessicas [2]).

---

1) Vgl. auch R. G. Moulton, *Shakespeare as a Dramatic Artist*, p. 69 f.

2) Vgl. Otto Ludwig, *Shakespeare-Studien*, p. 64: „Bewundernswürdig die Gruppierung der drei Handlungsstämme im *Kaufmann von Venedig*. Der Hauptstamm ist 1. die Antonio-Bassiano-Shylockgeschichte. Die Verbürgung des Freundes für den Freund beim Feinde mit dem Leben. 2. Die nachher wichtigste, die Erwerbung der Porcia durch Bassiano; was von der Bassiano-Porziageschichte über den Moment der gelungenen Erwerbung hinausliegt, gehört dienend dem ersten Hauptstamme, sowie ihr erster Beginn die Anleihe in jenem motivieren mußte. 3. Die Lorenzo-Jessicageschichte, die eigentlich nur zur Verschärfung von Shylocks Bosheit und Gemütshärte das Motiv geben muß.“

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

63. Im Vergleich zu den drei besprochenen Lustspielen stellt der *Merchant of Venice* einen gewaltigen Fortschritt dar, der sich besonders bei der Charakterzeichnung, der Szenenführung und der Doppelhandlung zeigt. Der alte Schematismus ist nahezu verlassen; er wirkt nur noch nach in der Kästchenwahlszene [1]).

---

1) Vgl. G. Freytag, *Technik des Dramas*, p. 75: „Ein ähnlicher Übelstand ist im „Kaufmann von Venedig“ für unsere Zuhörer die dreimalige Wiederholung der Wahlszene am Kästchen; die dramatische Bewegung der beiden ersten Szenen ist gering, und die Zierlichkeit in den Reden der Wählenden nicht reizvoll genug. Shakespeare durfte sich dergleichen rhetorische Freiheiten gerne erlauben, weil sein dauerhafteres Publikum an gebildeter, höfischer Rede Behagen fand.“

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MINNESOTA

The Merry Wives of Windsor.

64. Aus der Periode der großen Lustspiele wähle ich für meine Untersuchung *The Merry Wives of Windsor*. Sie sind gänzlich Shakespeares ursprüngliches Eigentum. Es lassen sich wohl Anklänge nachweisen an zwei Erzählungen aus *Le tredici piacevole notte* von Straparola, an Tarlton, an Buciolo und Pietro Paulo aus dem *Pecorone* des Ser Giovanni Fiorentino und an die Erzählung des Fischerweibes von Brainford aus *Westward for Smelts*. (Hazlitt's *Shakespeare's Library* druckt die verschiedenen Erzählungen ab.) Es sind aber nur wenige Punkte, bei denen sich Übereinstimmungen zeigen lassen: z. B. das Verstecken des Liebhabers, die Kupplerin; „möglich, daß ihm (Shakespeare) eine Erzählung aus Straparolas *Notti Peacevoli* im Original oder in englischer Bearbeitung bekannt war, in der ein Jüngling drei Damen auf einmal liebt, und daß die Geschichte nicht nur die Anregung zu Falstaffs doppelter Neigung, sondern, unter Umkehr der Geschlechter, auch zu der Nebenhandlung lieferte, in der die süße Anne Page von drei Freiern umworben wird." (Wolff I, p. 376.)

65. Parallele, gleichartige Hauptcharaktere sind in dem vorliegenden Stück Mrs. Ford und Mrs. Page. Sie sind beide gleich schalkhaft und humorvoll; den wohlbeleibten Ritter führen sie gemeinsam dreimal an und ihre Männer zweimal. Sie sind „*the merry wives*". Charakteristisch ist in dieser Hinsicht ihre Unterhaltung in III 3, 187 f., wo sie sich über ihren ersten Streich äußern:

Mrs. Page: *Is there not n double excellency in this?*
Mrs. Ford: *I know not which pleases me better, that my husband is the deceived or Sir John.*

Ähnlich heißt es in IV 2, 106 ff.:

We'll leave a proof, by that which we will do,
Wives may be merry, and yet honest too:
We do not act that often jest and laugh,
'Tis old, but true, Still swine eats all the draff.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

H. C. Hart, der Herausgeber der „*Merry Wives*“ in der Arden Edition, bemerkt treffend zu den beiden besprochenen Frauen: „*Mrs. Ford and Mrs. Page for the purposes of the plot, may be regarded as one character.*“

66. Während diese Frauen gleichartige Parallelfiguren sind, hat Shakespeare die Ehemänner k o n t r a s t i e r t. Mr. Page ist von der Treue seiner Frau überzeugt, Mr. Ford ist mißtrauisch und glaubt leicht Verleumdungen. Am Ende von II 2 ist dieser Gegensatz schön durchgeführt. Pistol hat Mr. Ford, Nym Mr. Page über Falstaffs Pläne unterrichtet. Beiden Ehemännern wird die Standhaftigkeit ihrer Frauen verdächtigt. Da ist es interessant, die verschiedene Wirkung dieser Verdächtigungen zu sehen: Bei Page sind sie nicht tief gedrungen, er äußert sich nur über Pistols prahlerisches Verhalten, über seine albernen Reden. Vgl. II 1, 142 f.:

Page: *„The humour of it“, quoth a'! here is a fellow frights English out of his wits.*

Ford hingegen geht sofort auf die Verdächtigungen ein; dies bekundet sein:

I seek out Falstaff.

Page wiederum sagt:

I never heard such a drawling, affecting rogue.
Ford: *If I do find it: well . . . .*
Page: *I will not believe such a Cateian, though the priest o' the town commended him for a true man.*
Ford: *'Twas a sensible fellow: well.*

Und Mrs. Ford sieht ihrem Gemahl die Verstimmung an; sie fragt ihn:

why art thou melancholy?

Am Ende der Szene spricht Ford deutlich seine Gefühle aus:

Though Page be a secure fool, and stands so firmly on his wife's frailty, yet I cannot put off my opinion so easily: she was in his company at Page's house, and what they made there, I know not. Well, I will look further into 't, and have a disguise to sound Falstaff. If I find her honest, I lose not my labour; if she be otherwise, 'tis labour well bestowed.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Ford begibt sich zu Fallstaff, erfährt dessen Pläne und sucht sie zu hintertreiben. Als er (III 2) Mrs. Page auf dem Wege zu seiner Frau mit Robin gesehen und gehört hat, daß Robin Falstaffs Page ist, ruft er aus, immer auf Mr. Pages Unbefangenheit deutend:

> *Has Page any brains? hath he any eyes? hath he any thinking? Sure, they sleep; he hath no use of them . . . . Well; I will take him, then torture my wife, pluck the borrowed veil of modesty from the so seeming Mistress Page, divulge Page himself for a secure and wilful Acteon; and to these proceedings all my neightbours shall cry aim.*

Am heftigsten bricht die Eifersucht und der Argwohn Fords hervor, als er von Falstaff — in stark übertriebener Darstellung — hört, daß seine Frau liebevoll mit ihm verkehrt habe; vgl. III 5 Schluß:

> *Hum! ha! is this a vision? is this a dream? do I sleep? Master Ford, awake! awake! there is a hole made in your best coat, Master Ford! . . . .*

Demgegenüber erscheint Page in I 1, Vers 67 einfach als „*the honest Page*“, der ehrliche Page.

2. Falstaff steht in einem gewissen Gegensatz zu seinen Dienern. Der alte Ritter hat wirklichen Humor, er ist ihm angeboren; allein bei seinen Dienern Nym und Pistol erscheint er gemacht und albern. Nym mit seinem ständigen *that is the humor of it, and the very note of it* und Pistol mit seinen bramabarisierenden Reden dienen in dieser Beziehung dem „fidelen“ Ritter als wirkungsvolle Folie.

3. Eine Kontrastfigur zu Falstaff — allerdings bloß für das Auge, für die Bühne, — ist noch der Page Robin. Der wohlbeleibte, feiste Ritter neben dem kleinen, zierlichen Pagen gab ein Bild, das sicher von Shakespeare, der als Schauspieler Bühneneffekte kannte, berechnet war.

67. Parallele, gleichartige Nebenpersonen sind die oben als Kontrast zu Falstaff erwähnten Figuren Nym und Pistol. Sie sind beide gleich heimtückisch und rachsüchtig, verraten ihren alten Herrn an Ford und Page; nichts als alberne Redensarten führen sie im Munde.

68. Von den Nebenfiguren sind kontrastiert:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

1. Shallow und Slender. Sie treten nur wenig hervor, und doch werden sie von Shakespeare ziemlich scharf gegeneinander abgehoben. Shallow erscheint als der bestimmtere, unabhängige, Slender als der anlehnungsbedürftige und weiche. Besonders deutlich tritt dies hervor in I 1, 224 ff.:

I will do as my cousin Shallow says:
I pray you, pardon me; he's a justice of peace
in his country, simple though I stand here.

Slender zeigt sich ferner als durchaus unselbständig, als ihm die Heirat mit Miss Page vorgeschlagen wird. Vers 253 sagt er:

I will marry her at your request.

Er findet selbst nicht den Mut, die Bitte auszusprechen.

2. Evans und Caius sind beide als Vertreter des Dialekts gedacht und sollen die komische Wirkung erhöhen. Hierzu schreibt Wolff I. p. 372: „Dort, wo man sich einbildete, die Sprache mit Lylyschen Phrasen möglichst korrekt zu handhaben, verfing auch das gebrochene Englisch des französischen Doktors und das Kauderwelsch des wallisischen Pfarrers am besten.“ Auch sie hat der Dichter ziemlich scharf voneinander abgehoben. Der Doktor poltert gern (vgl. I 4) und ist als echter Franzose kampflustig, außerdem prahlerisch, ein Raufbold und ein Lebemann. Der Pfarrer hingegen ist ein Pedant und zaghaft, als es ihm ans Leder gehen soll. Vgl. III 1, 11:

Pless my soul, how full of chollors I am, and
trempling of mind! I shall be glad if I have
deceived me.

69. Parallelismus in der Gruppierung von Personen liegt in dem Drama nicht vor.

70. Parallele, gleichartige Stimmungsszenen sind:

1. III 3, 187 ff. und IV 2 Schluß. Mrs. Ford und Mrs. Page unterhalten sich nach vollbrachter Tat in heiterer Stimmung über den Streich, den sie dem Ritter gespielt haben.

2. Der Schluß von II 1, II 2 und III 5. Es sind drei Szenen, in denen sich Fords Eifersucht kund tut. Sie steigern in ihrer Wiederholung die Komik — da der Zuschauer weiß, daß die Eifersucht unbegründet ist — und lassen Fords Charakter deutlicher hervortreten.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

3. Die komische Wirkung erhöhen gleichfalls die parallelen Szenen II 3 und III 1. In II 3 führt der Wirt Caius an, in III 1 den Pfarrer Evans, die zu einem „Duell“ zusammenkommen sollen. Der Wirt hat aber jedem von ihnen einen anderen Treffpunkt angegeben. Die Stimmung vor dem „Duell“ nun, die Vorbereitungen — jeder tritt mit seinem Diener auf — sind ganz parallel gehalten. Dazu kommt noch, als Erhöhung der Komik, daß die beiden Szenen unmittelbar aufeinander folgen.

4. Von nicht geringer Bedeutung ist es ferner, daß die Werbeszene III 3 sich gleichfalls eine zweite Werbeszene anschließt: In III 3 wirbt Falstaff um zwei Frauen, in III 4 werben drei Männer um Anne Page. In beiden Fällen ist das Geld Motiv bei der Werbung.

5. Der dreimalige Besuch Fords bei Falstaff in II 2, III 5 und V 1 (angedeutet) ist in seiner Wiederholung von großer komischer Wirkung, ähnlich wie die erwähnten Eifersuchtsausbrüche.

6. In III 5, 58 ff. erwartet Falstaff Mr. Brook:

I marvel I hear not of Master Brook, he sent
me word to stay within: I like his money well.

Kaum hat er dies ausgesprochen, als Mr. Brook kommt.

71. Entgegengesetzt sind die Situationen:

1. In III 3. Fallstaff ist soeben in einem Waschkorb hinausgetragen worden. Ford kommt mit den Worten herein:

V. 158 ff.: *Pray you, come near; if I suspect without cause,*
why then make sport at me; then let me be your
jest; I deserve it.

Er ist von der Untreue seiner Frau überzeugt und daher voller Zuversicht, den Missetäter zu entlarven. In demselben Augenblicke trägt man Falstaff im Waschkorbe aus dem Hause.

2. Ganz entsprechend ist IV 2 angelegt. Fords glaubt, endlich dem Betrug auf die Spur zu kommen. Er sieht den Wäschekorb kommen, freut sich schon, daß ihm dieses Mal der Übeltäter nicht entschlüpfen kann, und heißt seine Frau herauskommen, um sie zu überführen. Er läßt die Wäsche aus dem Korb nehmen und ausbreiten; aber er ist sehr enttäuscht, als er Falstaff nicht findet; er fordert seine Freunde

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

auf, mit ihm das Haus zu durchsuchen, mit den zuversichtlichen Worten:

> *If I find not what I seek, show no colour for my extremity, let me for ever be your tablesport; let them say of me, „As jealous as Ford, that searched a hollow walnut, for his wife's leman".*

Kaum hat Ford dies gesagt, als Falstaff verkleidet das Haus verläßt. Auch hier ist die zuversichtliche Stimmung wirksam gegen die Enttäuschung kontrastiert.

3. Dem realistischen, bürgerlichen Ton des Stückes ist in V 5 die Feenszene entgegengesetzt.

72. Die Zahl der Entschließungsszenen in den *Merry Wives* ist verhältnismäßig groß. Parallel gehalten sind:

1. I 3 u. II 1: In I 3 fassen Nym und Pistol den Entschluß, ihren Herrn zu verraten; in II 1 sehen wir sie bei Ford und Page ihren Vorsatz ausführen.

2. Evans schickt in I 2 Simpel mit einem Auftrag fort; in I 4 richtet dieser seine Botschaft aus.

3. Falstaff überlegt mit Frau Quickly, wie er sich den Frauen Ford und Page nähern kann. Sie einigen sich auf einen Plan, den Quickly den Frauen mitteilen soll. Diese Mitteilung geschieht in IV 1.

4. In IV 6 faßt Fenton den Entschluß, Anne Page bei dem mitternächtlichen Spiel im Walde zu entführen und sich mit ihr zu vermählen. In V 5 führt er seinen Plan aus.

5. In III 3, im Anfang der Szene, beraten Mrs. Ford und Mrs. Page den Streich, den sie Falstaff spielen wollen; im Verlaufe der Szene führen sie ihn aus.

6. In IV 4 beschließen Mr. und Mrs. Page, Mr. und Mrs. Ford und ihre Freunde, den Ritter zu fangen und ihm seine Heiratsgelüste auszutreiben. Der fünfte Akt bringt die Ausführung dieses Planes.

7. Ganz parallel gebaut sind die Entschließungsszenen V 2 und V 3. In V 2 besprechen Page und Slender ihren Plan, Anne für Slender zu gewinnen; in V 3 sehen wir Mrs. Page und Ford mit Caius in Unterredung über die Frage, wie der französische Doktor und Anne am besten zusammengeführt werden.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

73. Entgegengesetzt sind — mit komischer Wirkung — die Situationen in I 4. Mrs. Quickly schließt Simpel in ein Kabinet ein, um ihn vor dem Doktor zu verbergen. Allein dieser heißt sie den Raum öffnen, und Simpel wird entdeckt.

Die unter Nr. 7 der gleichartigen Entschließungsszenen erwähnten Szenen V 2 und V 3 haben ihren Kontrast in V 5. Die Pläne Pages und der Frauen Ford und Page werden in dieser Szene vereitelt.

74. Von Informierungsszenen sind gleichartig parallel angelegt die Situationen:

1. in II 1. Es tritt zunächst Mrs. Page auf und teilt uns mit, daß sie von John Falstaff einen Liebesbrief erhalten hat. Dann tritt Mrs. Ford mit der gleichen Nachricht auf.

2. Ähnlich ist der Parallelismus der Informierung im weiteren Verlauf der Szene, als Ford mit Pistol und Page mit Nym auftreten. Sehr geschickt führt Shakespeare hier den Dialog. Während wir noch einiges über den beabsichtigten Streich des fetten Ritters erfahren, hören wir von dem Gespräch zwischen Nym und Page nur die letzten Worte. Auf den Unterschied in der Wirkung der Worte Pistols und Nyms bei Ford und Page ist schon hingewiesen worden.

3. Die Situationen in I 4. Es tritt zunächst Simpel als Bote des Pfarrers bei Mrs. Quickly auf, später erscheint Fenton. Beide kommen wegen Anne Page. Diese Doppelheit der Aufträge an Mrs. Quickly charakterisiert ihr Geschäft und erhöht die Komik.

4. Derselben Absicht dienen die drei Botenmeldungen in IV 5. Der Wirt und Fallstaff sind in ruhiger Unterhaltung, als Bardolph in höchster Aufregung herbeikommt und dem Wirte mitteilt, daß seine Pferde von Deutschen gestohlen seien. Der Wirt will dies nicht glauben, als der Pfarrer Evans mit derselben Nachricht herbeieilt. Er hat seine Erzählung kaum beendet, als Doktor Caius den Diebstahl bestätigt.

75. Kontrastiert gegen die Erwartung sind im fünften Akte die Situationen am Schlusse. Slender tritt auf, von Page begrüßt in der Überzeugung, daß alles Geplante nach Wunsch verlaufen sei. Allein er muß bald das Gegenteil sehen. Als

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Doktor Caius ankommt, erfährt Mrs. Page dieselbe Enttäuschung. Es ist dramatisch höchst wirkungsvoll, daß gerade in diesem Augenblick Fenton und Anne Page als glückliche Brautleute vor den beiden anderen Bewerbern erscheinen.

76. Da das vorliegende Drama im allgemeinen sehr leicht gebaut ist, ist es nicht verwunderlich, daß architektonisch angelegte Szenen fehlen.

77. Das Motiv, welches in unserem Stück auf die mannigfachste Weise variiert wird, ist das des gegenseitigen Anführens [1]).

1. Es wurde schon auf die Szenen II 3 und III 1 hingewiesen, in denen Evans, bezw. Caius, von dem Wirte angeführt werden. In III 1, 109 erzählt der Wirt Evans und Caius den Streit:

Boys of art, I have deceived you both; I have directed you to wrong places.

2. Hat der Wirt in diesen Szenen Dr. Caius und den Pfarrer Evans angeführt, so spielt man ihm selbst in IV 5 einen bösen Streich; Gäste prellen ihn um seine Pferde.

3. Falstaff, den Mrs. Ford und Mrs. Page angeführt haben, ruft bei dieser Nachricht von dem Diebstahl der Pferde aus IV 5, Vers 95:

I would all the world might be cozened,

indem er damit das vorher genannte Motiv ausspricht.

4. In V 5 werden Slender und Dr. Caius in ihrem Wunsche, sich eine Braut zu holen, durch Fenton getäuscht.

5. Page und Ford werden zweimal von ihren Frauen hintergangen.

6. Endlich täuscht Anne Page ihren Vater und ihre Mutter, die sie beide an einen anderen verheiraten wollen, als sie selbst wünscht.

78. Parallelismus in den Handlungen ist vorhanden in der Falstaff-Ford-Page- und der Anne Page-Fenton-Slender-Caius-Handlung. Wie in der Einleitung schon gesagt wurde, erhielt Shakespeare möglicherweise aus einer italienischen Erzählung die Anregung zu der letzten Handlung. Von den

1) Vgl. C. C. Hense: *Polymythie in den dramatischen Dichtungen Shakespeares*. Sh. Jb. XI, p. 257.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

drei Liebhabern ist Fenton der bemerkenswerteste, der auch schließlich den Sieg über seine Nebenbuhler davonträgt. Hierzu bemerkt Ulrici p. 594: „Die Liebes- und Heiratsgeschichte der Jungfrau Anne Page ist offenbar nur ein Beiwerk im Stile Shakespeares, der es (wie wir vielfach gesehen haben) liebt, e i n e n Grundgedanken, der die Seele des Ganzen ausmacht, mannigfaltig zu variieren, und an dem verschiedenartigsten Stoffe unter mancherlei Modifikationen zur Anschauung zu bringen.“ Mir scheint, daß diese Heiratsgeschichte mehr als ein bloßes Beiwerk ist. Sie nimmt den ganzen ersten Akt ein und zieht sich durch das ganze Stück hin; sie bildet sogar den Abschluß. In dem fünften Akt werden beide Handlungen in ihren Ausgängen gegenübergestellt. Zunächst soll durch die Verdoppelung des Liebesmotivs — zwei Frauen mit einem Liebhaber und eine Frau mit drei Liebhabern — die Komik erhöht werden. Dann aber dient die Fentonhandlung als Kontrasthandlung zur Falstaffhandlung. Die Motive zur Heirat sind zunächst in beiden Fällen die gleichen: Die Aussicht, eine reiche Bürgerstochter zu heiraten und auf diese Weise zu Geld zu kommen. Daß dies auch Fentons Motiv war, spricht er offen aus; vgl. III 4, 12 f.:

Albeit I will confess thy father's wealth
Was the first motive that I woo'd thee, Anne.

Auch in ihrem früheren Lebenswandel stimmen beide Freier überein. Beide sind sehr ausschweifend und verschwenderisch gewesen. Von Falstaff ist es aus *Henry IV.* genügend bekannt. Von Fenton bezeugt es Page in III 2, 73 ff.:

The gentleman is of no having: he kept company with the wild prince and Poins (wie Falstaff); *he is of too high a region; he knows too much.*

Trotz dieser mehrfachen Übereinstimmungen sind die beiden Handlungen als entgegengesetzt anzusehen. Falstaff ist alt, eine lächerliche Figur, wahre Liebe kennt er nicht. Er sucht in geordnete Familienverhältnisse einzudringen und zwei Frauen zu verführen. Der Mißerfolg war sicher vorauszusehen, zumal die beiden Frauen sich kannten. Ganz anders liegen die Verhältnisse bei Fenton. Sein Werben ist weit natürlicher, er wirbt um eine Jungfrau und — wie der Dichter vielleicht mit der Form seiner Reden andeuten will — ist noch

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

für wahre und zartere Gefühle zugänglich. Nachdem er in der oben zitierten Stelle das erste Motiv seiner Heirat angegeben hat, fährt er fort: III 4, 15 ff.:

Yet, wooing thee, I found thee of more value
Than stamps in gold or sums in sealed bags;
And 'tis the very riches of thyself
That now I aim at.

Wie auch schon angedeutet wurde, zeigt der Erfolg in V 5 den Parallelisimus, zugleich aber auch die Kontrastierung. Während es Falstaff nicht gelingt die Liebe zweier Frauen zu gewinnen, schlägt Fenton zwei Nebenbuhler in der Bewerbung um Anne Page.

79. Rückschauend und zusammenfassend bemerken wir, daß der Parallelismus mit den fortschreitenden Jahren reicher und geschickter angewandt wird, selbst in einem so leicht angelegten Stück wie die*Merry Wives* es sind [1]). Er bildet das konstituierende Element in Shakespeares Stil. Gegen die früheren Stücke zeigt dieses Drama eine besonders reiche Anwendung des Parallelismus in Situationen und Motiven.

---

1) Vgl. H. v. Friesen, *W. Shakespeares Dramen*, II, p. 341: „Schließlich kann ich nicht unterlassen, anzuerkennen, daß dieses heitere Lustspiel, ohne den Wert eines großen poetischen Kunstwerkes zu haben, dennoch als ein harmonisch abgerundeter Organismus allen Eigentümlichkeiten Shakespeares entspricht."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

The Tempest.

80. Aus der letzten Periode von Shakespeares Schaffen habe ich für die vorliegende Untersuchung den *Tempest* gewählt, ein Stück, das wahrscheinlich mit *Henry VIII.* Shakespeares letztes Stück überhaupt ist. Wie in der Einleitung schon erwähnt wurde, eignet es sich besonders für unsere Untersuchung wegen Vergleichungsmöglichkeiten mit dem *Midsummer-Nights Dream.* Eine Quelle läßt sich — wie bei der Mehrzahl der besprochenen Stücke — auch für den *Tempest* nicht nachweisen. Morton Luce, der Herausgeber des *Tempest* für die Arden Edition, führt eine ganze Reihe zeitgenössischer Werke, besonders Reiseberichte, an, mit denen der *Tempest* einzelne Berührungen zeigt, die aber für unsere Untersuchung belanglos sind.

Im Gegensatz zum *Midsummer-Night's Dream* mit seiner geringen Zahl von durchgeführten Charakteren weist der *Tempest* eine ganze Reihe wirksam abgehobener Figuren auf.

81. Von parallelen gleichartigen Hauptfiguren sind zu nennen:

1. Antonio und Sebastian. Beide zeigen schon in der ersten Szene des ersten Aktes eine starke Neigung zum Schelten und Schimpfen. Während Alonso in aller Freundlichkeit (in I 1) zu dem Bootsmann sagt:

Good boatswain, have care,

können Sebastian und Antonio nicht genügend scharfe Schelworte finden. Vgl. V. 43

Sebastian: *A pox o 'your throat, you bawling, blasphemous, incharitable dog!*

In demselben Ton redet Antonio mit den Leuten:

Hang, cur! hang, you whoreson, insolent noisemaker!

Als das Schiff zu sinken droht, sind die beiden mit ihren Äußerungen ganz parallel. Vgl. I 1, 58 f.:

Sebastian: *I'm out of patience.*

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Antonio: *We are merely cheated of our lives by drunkards:*
This wide-chapp'd rascal — would thou mighst lie drowning
The washes of ten tides!

Sie hassen Gonzalo und Alonso. Während jener den alten König über den vermeintlichen Tod seines Sohnes tröstet, haben sie nur spöttische Bemerkungen für Gonzalos Bemühungen; vgl. II 1, 10 ff.:

Sebastian: *He receives comfort like cold porridge.*
Antonio: *The visitor will not give him o'er so.*
Sebastian: *Look, he's winding up the watch of his wit, by and by it will strike.*

Als Gonzalo sie bittet, den Schmerz des alten Königs nicht wieder aufzuwühlen: II 1, 138 ff.:

You rub the sore,
When you should bring the plaster,

erwidert Sebastian:

Very well.

und Antonio:

And most chirurgeonly.

In dieser Weise geht die Unterhaltung weiter; einer übertrumpft den anderen an Gehässigkeit und Bosheit, bis es Antonio gelingt, Sebastian für den Plan zu gewinnen, die beiden Schlafenden, Gonzalo und Alonso, zu töten. Sebastian bemerkt treffend hierzu:

V. 290: *Thy case, dear friend,*
Shall be my precedent; as thou got'st Milan,
I'll come by Naples.

Man sieht, daß Sebastian den „Parallelismus" erkennt, der zwischen ihm und Antonio besteht. Dieser Parallelismus läßt sich noch weiter verfolgen in ihren Reden, besonders in III 3, wo sie wieder ihr Vorhaben äußern, den König zu töten.

2. Alonso und Gonzalo. Der König ist von mildem Charakter, freundlich zu jedermann. Sein Verhalten zur Besatzung des Schiffes wurde schon erwähnt. Er tritt nur wenig hervor, aber die wenigen Male genügen, um uns ein deutliches Bild von ihm zu geben. Ein Hauptzug seines Charakters ist die oben erwähnte Milde. Ihm ganz parallel gehalten ist sein Diener Gonzalo. Er dient seinem Herrn treu und ist wie

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

dieser milde und weich. Sein einziger Fehler ist, daß er zuviel und zu weitschweifig redet.

3. Ferdinand und Miranda. Es sind zwei zarte und duftige, jugendliche Gestalten. Von gediegener Schönheit ist die Szene, in der sie zusammentreffen, I 2, 376 ff. Kühn und doch fein und zurückhaltend nähert sich Ferdinand Miranda. Im Charakter ist sie ihm durchaus ebenbürtig:

My affections, sagt sie,
Are then most humble; I have no ambition
To see a goodlier man[1]).

82. Kontrastierte Hauptfiguren sind in unserem Stück Ariel und Caliban. Größere Gegensätze als zwischen dem ätherischen, dienstbeflissenen, guten und flinken Geist und dem erdigen, schwerfälligen, mürrischen und teuflischen Caliban konnte Shakespeare nicht schaffen. Hierzu bemerkt Morton Luce in seiner Einleitung zum *Tempest* (Arden-Ausgabe p. XXXIV): „*He (Caliban) is about twenty-four years old; and it is in this his first and supernatural character that he is a foil to Ariel, who is primarily but air.*“

Ulrici, p. 522, schreibt zu dieser Kontrastierung: „Prospero ist gleichsam die personifizierte Macht des Guten. Er vertritt hier die Stelle eines der großen Geister der Genien der Menschheit. Ihm gegenüber, auf der äußersten Grenze des Gegensatzes steht Caliban, dieses Ungeheuer der Bosheit und Bestialität, die Personifikation des bösen Willens selbst (. . . ein notwendiges Glied im künstlerischen Organismus).“ Bis in die geringsten Kleinigkeiten hinein sind diese beiden Gestalten kontrastiert. Man vergleiche z. B. ihr verschiedenes Verhalten, als sie zum ersten Mal auf der Bühne erscheinen. Ariel tritt auf in I 2, 189 ff. mit einem heiteren:

---

1) Vgl. Fr. Kreyßig, *Vorlesungen über Shakespeares Dramen*, II, p. 509: „Diese frische, unberührte Jungfräulichkeit, noch ganz umhüllt von dem poetischen Duft der ersten träumenden Jugendahnung, in Julias Alter, nun in Berührung mit der gleich gesunden und erfreulichen Erscheinung Ferdinands, des königlichen Jünglings, und schließt so die Kette, welche den elektrischen Funken rein menschlichen Lebens und Empfindens aus dem Heiligtum idealen Geisteslebens und strahlender Herzensreinheit hinüberleitet in die verdorbene Existenz der Sklaven des Besitzes und des Genusses.“

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

All hail, great master! grave sir, hail! I come
To answer thy best pleasure; be't to fly,
To swim, to dive into the fire, to ride
On the curl'd clouds, to thy strong bidding task
Ariel and all his quality.

Ganz anders verhält sich Caliban. Als er gerufen wird, gibt er mürrisch zur Antwort (aus dem Hause):

There's wood enough within.

Mit einer Verwünschung, einem Fluche, tritt er aus dem Hause:

As wicked dew as e'er my mother brushed
With raven's feather from unwholesome fen
Drop on you both!

Niemals gibt er eine freundliche Antwort. Während Ariel der „*brave spirit*" (I 2, 205), der „*industrious servant*" (IV 1, 33) genannt wird, ist Caliban *the tortoise, the villain.* Prospero redet ihn in I 2, 314 an: „*You earth.*" Ariel weiß seinem Herrn Dank für die empfangenen Wohltaten, besonders für die Befreiung aus der Macht der Sycorax; Caliban hingegen tritt alle Bemühungen Prosperos, ihn geistig und sittlich zu heben, mit Füßen; vgl. I 2, 351 f.:

Prospero: . . . . . *Abhorred slave,*
Which any print of goodness wilt not take,
Being capable of all ill.

Ariel ist der gute Engel, der Warner, als Sebastian und Gonzalo ihren Herrn töten wollen. Caliban ist der böse Geist, der aufstachelt und aufreizt, der Trinculo und Stephano veranlassen will, Prospero zu ermorden. Caliban ist

a devil, (IV 1, 188 ff.) *a born devil, on whose nature*
Nurture can never stick; on whom my (Prosp.) *pains,*
Humanely taken, all, all lost, quite lost;
And as with age his body uglier grows,
So his mind cankers.

Bei solchen Gegensätzen in den Charakteren ist es natürlich, daß der Dichter auch ihren Ausgang verschieden gestaltet. Caliban muß weiterhin im Dienste Prosperos bleiben, Ariel dagegen wird freigelassen *to the elements.*

83. Gleichartige Nebenfiguren sind im *Tempest:*

1. Adrian und Francisco. Sie treten nur wenig hervor; als Höflinge ergänzen sie die Umgebung des Königs. Ulrici legt ihnen zuviel Bedeutung bei, wenn er sagt (p. 524): „Sie

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

repräsentieren die große, indifferente Mittelklasse.“ Es sind einfach Doppelfiguren, deren Charakterzeichnung nicht näher ausgeführt ist.

2. Diesen beiden entsprechen in der unteren Sphäre Trinculo und Stephano. Es sind derbe, trinklustige Gesellen, deren Interessensphäre und Ideenkreis sich nicht hoch über den Erdboden erheben, die sich ganz vom Augenblick und seinen Eingebungen beherrschen lassen. Als sie sich Prosperos Zelle in der Absicht nähern, ihn umzubringen, lassen sie sich durch umherliegende Kostbarkeiten von der Ausführung ihres Planes ablenken. Sie sind zwei würdige Genossen Calibans.

84. Kontrastierte Nebenfiguren fehlen.

85. Was den Parallelismus in der Anordnung der Figuren betrifft, so schließe ich mich ganz Ulrici an (p. 514): „Die Gruppen . . . sind in echt künstlerischer Weise fast symmetrisch disponiert. Den beiden fürstlichen Brüdern von Mailand steht zunächst das königliche Brüderpaar von Neapel gegenüber. Der alte gute Gonzalo bildet die Vermittlung zwischen Prospero und seinen Feinden für die Vergangenheit, Ferdinand und Miranda das Unterpfand der Vereinigung für die Gegenwart und Zukunft. Die beiden unbedeutenden Hofleute Adrian und Francisco machen den Übergang aus der hohen Region der gekrönten Häupter und ihrer Angehörigen in die Niedrigkeit des gemeinen, bürgerlichen Lebens, in der der Schiffspatron und der Bootsmann, Stephano, Trinculo und Caliban sich bewegen. Über der Gesamtgruppe schweben die luftigen Bewohner des Geisterreiches, Ariel und seine Gesellen. In der Tat ist dies eine durchaus harmonische, höchst anmutige Zusammenstellung.“ Auch Morton Luce äußert sich über die auffallende Symmetrie in diesem Drama; vgl. p. XXXI: „*But the Tempest is further remarkable for a general simplicity of structure and its many minor elements of symmetry; there is the usual arrangement of characters and groups of characters both as contrasts and explanatory counterparts, the drunken butler, for example, and his strange pair of associates are a grotesque but significal parody of the villainies of Sebastian and Antonio.*“

86. Der *Tempest* enthält nur ein Paar gleichartiger Stimmungssituationen. In IV 1 verlobt Pro-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

spero seine Tochter mit Ferdinand. Die frohe Hochzeitsstimmung findet ihren Ausdruck in den Masken und Liedern, die der Verlobung folgen.

87. In größerer Zahl sind kontrastierte Stimmungsszenen vorhanden.

1. Noch herrscht die eben erwähnte, heitere Stimmung, als Prospero plötzlich der Gedanke an die Gefahren kommt, die ihm drohen; vgl. IV 1, 139 ff.:

I had forgot that foul conspiracy
Of the beast Caliban and his confederates
Against my life: the minute of their plot
Is almost come.

Der heiteren Freude ist das harte Leben, die unerbittliche Notwendigkeit und heimtückische Bosheit scharf gegenübergestellt.

2. Diese heitere, hochzeitliche Stimmung mit den Erscheinungen der Götter steht ferner in scharfem Gegensatz zu dem Schluß der Szene, in der Caliban mit seinen Genossen auftritt. „Der hohe Kothurn, auf welchem Juno, Ceres und Isis einherschreiten, verwandelt sich wiederum plötzlich in den niederen Soccus des Gemein-Komischen.“ (Ulrici p. 512).

3. In I 2, 310 ff. kommt Ariel in Gestalt einer Wassernymphe und wird von Prospero freudig begrüßt:

Fine apparition! My quaint Ariel,
Hark in thine ear.

Sofort darauf erscheint der plumpe Caliban, den Prospero kurz vorher noch „*earth*“ genannt hat. Er bildet in dieser Gegenüberstellung einen wirksamen Bühnenkontrast zu Ariel.

4. Scharf kontrastiert im Stimmungsgehalt sind ferner die erste und die zweite Szene des ersten Aktes. Dort sehen wir eine wilde, sturmgepeitschte See, ein Schiff, das zu scheitern droht, und Menschen, die in Todesängsten schweben; hier befinden wir uns auf einer ruhigen, idyllischen Insel, bei ebenso ruhigen Menschen, die ein behagliches und beschauliches Leben führen.

5. Ähnlich wie die beiden ersten Szenen des ersten Aktes sind auch die beiden ersten Szenen des zweiten Aktes kontrastiert. In II 1 haben wir höfisches Wesen, gezierte, feine Rede; in II 2 hingegen treten die vulgären Gestalten Caliban,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Stephano und Trinculo auf. Schon die äußere Form — sie sprechen in Prosa, während der Hof in Versen spricht — deutet den Gegensatz an, der sich noch mehr in dem Inhalt kundtut. Diese Art von Gegensatz wiederholt sich später in III 1 und III 2: die zarte, anmutige Verlobungsszene steht den trivialen und gewöhnlichen Reden Trinculos und Stephanos gegenüber.

88. Von Entschließungsszenen sind hier zu nennen: die Situationen in I 1. Ganz kurz spricht der Schiffsherr zu seinem „*boatswain*“ über die Lage und gibt ihm Verhaltungsmaßregeln, die dieser sogleich ausführt.

89. Kontrastiert sind:

1. Die Worte Sebastians und Antonios an den König:

(II 1, 197): *We two, my lord,*
Will guard your person, while you take your rest,
And watch your safety.

und ihre Ausführung; kaum ist der König eingeschlafen, als die beiden schon anfangen, schändlichen Meuchelmord zu planen.

2. Sie wollen gerade ihr Schwert ziehen, um Alonso und Gonzalo zu töten, als Ariel erscheint und die Bedrohten weckt, so daß der geplante Mord vereitelt wird.

90. Parallele Informierungsszenen fehlen.

91. Parallelismus in der Anordnung von Situationen läßt sich nachweisen in I 1 und V. In der ersten Szene sagt Gonzalo vom „*boatswain*“ (I 1, 30):

> *„I have great comfort from this fellow: methinks he hath no drowning mark upon him; his complexion is perfect gallows. Stand fast, good Fate, to his hanging: make the rope af his destiny our cable, for our own doth little advantage.“*

Hiermit vergleiche man Gonzalos Worte in V 1, 217 ff.:

> *I prophesied, if a gallows were on land,*
> *This fellow could not drown.*

Gonzalo erinnert sich also der Worte, die er beim Scheitern des Schiffes gesagt hat. Indem er sie am Ausgang des Stückes wiederholt, weist er auf den Beginn zurück. Für das Stück bedeutet diese Wiederholung eine Einrahmung, eine Stilisierung.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

92. Der Parallelismus bei M o t i v e n ist einmal im *Tempest* angewandt. Antonio hat seinen Bruder Prospero vom Throne in Mailand verdrängt [1]). In II 1 versucht er, Sebastian zu veranlassen, seinerseits Alonso zu töten und sich des Thrones von Neapel zu bemächtigen; in III 2, reizt ganz entsprechend Caliban Trinculo und Stephano auf, seinen Herrn Prospero zu ermorden, und sich mit ihm zu Herren der Insel zu machen. Man sieht, daß das Motiv des Usurpierens sich durch das ganze Stück zieht. Ulrici bemerkt hierzu (p. 507 f.): „Antonio und Sebastian fassen den Plan, den König im Schlaf zu ermorden, werden aber durch Prosperos Kunst an der Ausführung gehindert . . . . . Statt der feinen, vornehmen Ränkeschmiede, der Knechte des aristokratischen Ehrgeizes, treten nun in effektvoller Kontrastierung die gemeinen, plumpen Gesellen, die Sklaven plebejischer Trunksucht und Habgier auf und zeigen in lustiger Parodie, wie auch im niedrigsten Pöbel dieselben Schlingpflanzen des Bösen, nur in anderer Form wachsen und Fürst und Volk an e i n Joch zusammenschmieden."

93. Ein Parallelismus von H a n d l u n g e n fehlt dem *Tempest*.

94. Vergleichen wir den *Tempest* mit dem *Midsummer-Night's Dream* bezüglich der Anwendung des Parallelismus, so ist festzustellen, daß in dem früheren Stück der Parallelismus der Charaktere bedeutend zurücktrat hinter dem Parallelismus der Situationen; im *Tempest* ist in dieser Hinsicht nahezu Gleichgewicht hergestellt; wenn einer von beiden überwiegt, so ist es der Parallelismus der Charaktere. Die Parallelen sind jetzt ganz einfach und klar, aber nicht mehr schematisch, wie im Anfang [2]).

1) Vgl. C. C. Hense: *Polymythie in den dramatischen Dichtungen Shakespeares*, Sh. Jb. XI, p. 249; desgl. R. G. Moulton, *Shakespeare as a Dramatic Artist*, p. 261.

2) Vgl. Fr. Kreyßig, *Vorlesungen . . .* II, p. 492: „Die Handlung, abgesehen von dem seltsamen Geisterspuk, muß in der Reihe der Shakespeare'schen Fabeln durch ihre schlichte Einfachheit, durch die vollkommen durchsichtige und planmäßige Anlage auffallen. Schon Drake hebt es rühmend hervor, daß die hohen poetischen Vorzüge des *Sturm* sich mit einem Plane verbinden, der in seinem Mechanismus, in Wahrung der Einheiten, völlig korrekt und klassisch ist"; desgl. Morton Luce, *A Handbook to Shakespeare's Works*, p. 359.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

The spirit of modern life is marked by its comprehensiveness and reconciliation of opposites.
Moulton, *Shakespeare*, p. 345.

Vergleichende Untersuchung über die Entwicklung des Parallelismus in den Stücken mit nichttragischem Ausgang.

95. Wie in dem diese Arbeit einleitenden Teile schon gesagt wurde, muß die Untersuchung von den einzelnen Dramen fortschreiten zu einer Vergleichung der Dramen untereinander, um eine Entwicklungsgeschichte von dem Gebrauch des Parallelismus geben zu können.

Betrachten wir zunächst den Parallelismus bei Hauptfiguren, und hier wiederum, wie bei den einzelnen Dramen, zuerst die gleichartigen[1]). In *Love's Labour's Lost* fanden wir ein Paar gleichartiger Parallelfiguren: Biron und Rosaline. Als Charaktere erscheinen sie noch wenig entwickelt. Parallel sind sie in ihrer heiteren und frischen Lebensauffassung. Es liegt also mehr ein Parallelismus im Denken und Temperament vor als im sittlichen Charakter. Aus der *Comedy of Errors* sind hier anzuführen: der Herzog und Aegeon; beide sind nur wenig ausgeführt und keine individuellen Charaktere, sondern Typen. Ebensowenig entwickelt sind die gleichartigen Hauptfiguren im *Midsummer-Nights Dream*. Demetrius und Lysander sind die typischen Liebhaber, die in keiner Beziehung voneinander abgehoben sind, die in ihrer Doppelheit höchstens die Aufgabe haben, sich zu stützen. Ein kleiner Ansatz zur Differenzierung findet sich bei Helena und Hermia. Ganz anders wird der Parallelismus in dem *Merchant of Venice*. Auch hier ist gleichartiger Parallelismus vorhanden, wie in den genannten früheren Dramen. Allein das Typische und Verschwommene ist verschwunden;

1) Vgl. Otto Ludwig, *Shakespeare-Studien*, p. 7: „Shakespeare gibt gerne zwei oder mehreren Personen eine ähnliche Situation; dadurch werden zwei nebeneinanderlaufende Handlungen organisch verbunden, zugleich ist diese Verschiedenheit, mit der sie sich darin benehmen, anthropologisch interessant, und moralisch dient zuletzt der eine dem andern zum Gericht und zur Folie."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

statt dessen haben wir jetzt lebensvolle Persönlichkeiten, wie Antonio und Bassiano — die zwar der Lebensauffassung nach verschieden sind — aber als sittliche Charaktere parallel gehen. Für die beiden anderen gleichartigen Paare: Portia-Nerissa, Shylock-Tubal, gilt gleichfalls das Gesagte, nur in abgeschwächter Form, entsprechend der geringeren Bedeutung der Rollen Nerissas und Tubals. In den *Merry Wives of Windsor* sind Mrs. Ford und Mrs. Page die beiden einzigen parallelen Hauptfiguren. Sie sind beide ganz gleich gezeichnet, und dennoch ist dieser Parallelismus weit verschieden von demjenigen in *Midsummer-Night's Dream*, der in Hermia und Helena zwei Paare entsprechender Parallelfiguren aufweist. In dem Jugendwerk sind die parallelen Gestalten ganz schematisch parallel, man könnte sagen Puppen, die der Dichter sprechen läßt; in den *Merry Wives* sind es zwei lebensvolle Bürgersfrauen, wie sie der Dichter wohl oft genug in seiner Heimatstadt gesehen hat. Man hat bei ihnen nicht das Empfinden, daß sie einzig und allein gesetzt sind, um die Lage verwickelter zu gestalten, sondern daß sie klar und scharf gezeichnete Figuren sind, die als solche ihren Platz im Drama ausfüllen. In dem letzten der sechs besprochenen Stücke ist gleichartiger Parallelismus bei drei Gruppen von Hauptfiguren festzustellen. Die erste Gruppe, Antonio und Sebastian, ist von den gleichartigen Hauptfiguren am weitesten durchgeführt. Wir haben in ihnen zwei Bösewichter vor uns, die gleich sind an Heimtücke und Arglist, ohne daß der eine das Echo des andern ist; sie sind ganz individuell gezeichnet. Ihre „Verwandten" haben sie nur in den Tragödien.

Über die Entwicklung der gleichartigen Hauptfiguren läßt sich nunmehr zusammenfassend sagen: Wir haben ein Fortschreiten vom nackten Parallelismus der Lebensanschauung zum typischen, und endlich zum individuellen Charakterparallelismus.

96. Was den Kontrast bei Hauptfiguren betrifft, so ist zu bemerken, daß auch er *Love's Labour's Lost* zunächst mit einem Gegensatz im Denken, in der Lebensauffassung, beginnt. Wir stellen fest, daß der König ein schwärmerischer Idealist, Biron hingegen ein Realist ist. Diese Art von Kontrastierung in der Stellung zur Welt und zum Leben wird in

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

der *Comedy of Errors* bei Antipholus S. und seinem Diener Dromio S. fortgesetzt. Jener ist melancholisch und düster, dieser dagegen ein heiterer Geselle. Derselbe Gegensatz besteht, wenn auch nicht so scharf herausgearbeitet, zwischen den beiden Brüdern Antipholus. Es liegt hier ebensosehr eine Kontrastierung der Lebensauffassungen als der Temperamente vor. Dies ist besonders bei dem dritten Paar Kontrastfiguren in der *Comedy of Errors* der Fall: bei Adriana und Luciana; bei jener überwiegt das cholerische Element, das sich in ihrer Eifersucht kundtut, bei dieser das phlegmatisch-ruhige und sanfte, das dann auch seinen Ausdruck in einer optimistischen Weltanschauung findet. Im *Midsummer-Night's Dream* ist die Kontrastierung rein äußerlich durch die Situation bedingt. Es sieht auch gar zu komisch aus: die feine Feenkönigin und den plumpen Handwerker als Brautleute. Wie bei der Betrachtung der gleichartigen Hauptpersonen bildet der *Merchant of Venice* auch hier einen wichtigen Markstein. Zum ersten Mal haben wir in diesem Drama Kontrastierungen von Charakteren. Schärfere Gegensätze als Antonio und Shylock lassen sich schwerlich denken. Der eine vereinigt in sich die hellsten und reinsten Farben der uneigennützigsten Freundesliebe, dieser die dunkelsten Töne des Hasses und der Habgier. Aber es sind keine Typen, sondern echte Menschen, deren Zeichnung dem Leben abgesehen ist. Sie sind auch nicht gegensätzlich in irgend einer einzelnen Eigenschaft oder bloß im Temperament und in der Lebensanschauung, sondern in ihrem ganzen Sein. Dasselbe gilt von der Kontrastierung Portias und Shylocks und Portias und Jessicas, von dem letzteren Paar natürlich in schwächerem Grade infolge der untergeordneten Rolle Jessicas in der Komposition des Dramas. Gleichfalls weit durchgeführt ist die Kontrastierung von Mr. Ford und Mr. Page in den *Merry Wives*, wenn sie auch nicht an diejenige von Shylock und Antonio heranreicht. Außerdem sind in diesem Drama Falstaff und seine beiden Diener Nym und Pistol in der Art ihres Humors gegenübergestellt. Einen bloßen Augenkontrast, bezw. Bühnenkontrast, bilden Falstaff und sein Page Robin (wie im *Midsummer-Night's Dream* Titania und Bottom). Im *Tempest* endlich sind Ariel und Caliban denkbar scharf in ihrem ganzen Wesen kontrastiert, wie „spirit“ und „earth“.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Die Entwicklung des Kontrastes in Shakespeares Schaffen ist der des gleichartigen Parallelismus ganz entsprechend: Auch hier ging er von dem Kontrast der Lebensanschauungen aus; es folgt dann die Kontrastierung von Temperamenten, der Kontrast fürs Auge, und endlich der vollkommene Charakterkontrast, bei dem zwei Personen in ihrem ganzen Sein gegenübergestellt sind.

97. Nicht so deutlich wie die Entwicklung im Gebrauch des Parallelismus bei Hauptfiguren ist die bei Nebenfiguren[1]). Parallele, gleichartige Nebenfiguren sind in *Love's Labour's Lost:* Dumain und Longaville, Maria und Katharine, Armado und Moth, Holofernes und Nathanael, Dull und Costard. Auffallend ist hier die durchgängige schematische Zweiheit, die augenscheinlich die Aufgabe hat, jedesmal eine besondere Gesellschaftsklasse, einen Stand, einen Beruf wiederzugeben. In der *Comedy of Errors* fehlt dieser Parallelismus. Im *Midsummer-Night's Dream* findet er sich bei den Handwerkern wieder, wo eine bestimmte Gesellschaftsklasse dargestellt werden soll. Der *Merchant of Venice* weist auch hier weiter und tiefer ausgeführte parallele Figuren auf, als die anderen früheren Stücke. Salanio und Salarino, Lorenzo und Gratiano sind bei aller Gleichheit nicht schematisch. Dies läßt sich höchstens von Arragon und Marocco aussagen. In den *Merry Wives* weisen Nym und Pistol auch individuelle Züge auf. Adrian und Francisco im *Tempest* sind eigentlich nur Statisten; ihnen kommt höchstens die bei *Love's Labour's Lost* genannte Aufgabe zu, die Gesellschaftsklasse der Höflinge darzustellen. Stephano und Trinculo sind bei aller Gleichheit in ihrem Wesen gut differenziert.

Soweit man hier von einer Entwicklung sprechen kann — es liegt in der Eigenart der Nebenfiguren, daß sie weniger eingehend behandelt werden — finden wir auch hier ein Fortschreiten vom rein schematischen Parallelismus zum freieren und lebendigeren Parallelismus differenzierter Personen. Seine

---

1) Vgl. Otto Ludwig, *Shakespeare-Studien*, p. 102. „Die Hauptpersonen müssen immerwährend auf der Bühne sein, entweder in sichtbarer Person oder als Spiegelbilder in dem Tun und im Dialoge der Nebencharaktere."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Aufgabe ist im wesentlichen die, zwei oder mehrere Vertreter einer bestimmten Klasse, eines Berufes, Standes usw. darzustellen.

98. Bei Nebenfiguren kann man kontrastierten Parallelismus nur in geringer Zahl erwarten. In *Love's Labour's Lost* berechtigt uns die Gegenüberstellung in verschiedenen Szenen, Armado und Costard, Dull und Holofernes als kontrastierte Nebenfiguren anzusehen. Mit Ausnahme der *Merry Wives* fehlt in den übrigen besprochenen Dramen diese Art von Parallelismus. Dort sind es Shallow und Slender, Evans und Caius, die gegenübergestellt werden. Die genannten wenigen Fälle reichen nicht aus, um uns hier eine Entwicklung zu zeigen.

99. Der Parallelismus bei der Gruppierung von Personen ist in *Love's Labour's Lost* sehr groß — allerdings auch sehr schematisch. Auf der einen Seite steht der König mit drei Höflingen, auf der anderen die Prinzessin mit drei Hofdamen [1]). Costard und Dull gegenüber stehen Holofernes und Nathanael. Ganz gleichmäßig sind die Personen verteilt. Eine ähnliche Anordnung der Personen weist die *Comedy of Errors* auf. Sehr groß ist er ebenfalls wieder im *Midsummer-Night's Dream*. Dort ersetzt der Parallelismus der Gruppierung fast vollständig den der Charaktere. Auf der einen Seite sehen wir den Hof und die Handwerker — untereinander kontrastiert — auf der anderen die Feen und Puck (vergl. § 38). In den beiden folgenden Stücken fehlt dieser Parallelismus vollständig; er wird wieder aufgenommen im *Tempest*, der eine auffallende Neigung zu einfachen Linien, zur Stilisierung, zeigt, die aber weit davon entfernt ist, Schematismus zu sein. Was die Entwicklung dieses Parallelismus bei Shakespeare betrifft, so ist festzustellen, daß der Dichter sich in einem Kreise bewegt. Er stilisiert und gruppiert im Anfang sehr, in geradezu schematischer Weise, bewegt sich dann frei, ohne besondere Gruppierung, und kehrt im Alter zu

---

1) Vgl. Dowden, *Shakespeare's Mind and Art*; p. 59 nennt er als ein Charakteristikum der Jugendperiode: *„symmetry of grouping characters“*, p. 60, sagt er über *Love's Labour's Lost*: *„The arrangement is too geometrical.“*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

dem alten Stilmittel — wenn auch in geläuterter Form — wieder zurück [1]).

100. Bei dem Parallelismus in den Situationen läßt sich die geschichtliche Betrachtung, die die Entwicklung feststellen will, nicht wie bisher durchführen, da die Anwendung des Parallelismus hier wesentlich durch den Stoff, die Fabel, bestimmt wird. In gewisser Hinsicht wird sich auch hier ein Fortschritt bezüglich der freieren und beweglicheren Handhabung dieses Kunstmittels zeigen lassen.

101. Noch recht schematisch wird der Parallelismus bei S t i m m u n g s s z e n e n in *Love's Labour's Lost* angewandt (vgl. § 9, die Szene, in der einer dem andern seine Liebe gestehen muß, wo es sich zeigt, daß *„Love's Labour is lost".)* Im *Midsummer-Night's Dream* haben wir einen entsprechenden Stimmungsparallelismus (vgl. § 39) in dem Durcheinander der Handlungen und in den Verwechselungen. Die mehrfache Darstellung der Liebesqualen Armados in *Love's Labour's Lost* (vgl. § 9) haben ihr Gegenbild in den Situationen, die Mr. Fords Eifersucht zeigen (vgl. § 70,2), und in seinem dreimaligen Besuch bei Falstaff (vgl. § 70,5). Die traurige Stimmung wird durch Parallelismus verstärkt in der *Comedy of Errors* (§ 24) und im *Merchant of Venice* (§ 54). Vorbereitender Art ist der Stimmungsparallelismus im *Midsummer-Night's Dream* (§ 39,2) und im *Merchant of Venice* (§ 54, 2 bis 4), desgleichen in den *Merry Wives* (§ 70,3). Nachklingender Stimmungsparallelismus liegt vor: in der Unterhaltung der beiden Frauen in den *Merry Wives* (§ 70,1) und im *Tempest* bei der Verlobung Ferdinands und Mirandas (§ 86).

102. Dramatisch wirksamer als der gleichartige Parallelismus bei Stimmungssituationen ist der k o n t r a s t i e r t e. Hier ist in erster Linie eine Art von Kontrastierung zu nennen,

---

1) Im Gegensatz zu Morton Luce, *A Handbook to Shakespeare's Works*, p. 432: . . . . *„we may say generally that the devices of balance and antithesis which are often obtrusive in the early dramas, are either disguised or abandoned in the later masterpieces.*"

Auf das Vorkommen dieses Parallelismus der Gruppierung in dem vorshakespeare'schen Drama weist auch R. Fischer hin: *Zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie*, 1893, p. 53.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

die sich durch Shakespeares ganzes Schaffen hindurchzieht: die Gegenüberstellung des Feinen, Gebildeten und Zarten mit dem Vulgären, Dummen, bezw. Gemeinen. In *Love's Labour's Lost* sind es die Hofgesellschaft und Costard mit Dull, die Liebe der Höflinge zu den Hofdamen und das Verhältnis Costards zu Jaquenetta (§ 10,3), der Schwank der Höflinge und der der Bauern (§ 10,4), im *Midsummer-Night's Dream* die Szenen, in denen der athenische Hof auftritt, gegen die, in welchen die Handwerker ihre „Proben" abhalten, oder diese gegen die Szenen, in denen die Feenwelt auftritt; im *Merchant of Venice* (§ 55) besonders die Auftritte, in denen Launcelot erscheint; in den *Merry Wives* der fünfte Akt: die Feen, im Gegensatz zu dem realistischen übrigen Teil; im *Tempest* endlich sind es vorzugsweise die Szenen, in denen Caliban oder Stephano und Trincolo auftreten, im Gegensatz zu den Szenen mit höfischem Ton. Freude und Schmerz sind kontrastiert in *Love's Labour's Lost,* in V 2, als der Bote erscheint mit der Nachricht, daß der Vater der Prinzessin gestorben ist (§ 10,5); in der *Comedy of Errors* (V 1), als Aegeon und Antipholus E. zusammentreffen (vgl. § 25); im *Merchant of Venice* in der Gerichtsszene: die freudige Erwartung Shylocks und die bittere Enttäuschung (§ 55,2); in den *Merry Wives:* zweimal die zuversichtliche Hoffnung, den Übeltäter zu entlarven, und die Vereitelung dieser Hoffnung (§ 71). Für sich zu behandeln sind die lyrischen Stimmungskontraste in den beiden Schlußliedern von *Love's Labour's Lost* (§ 10,6) und in den beiden ersten Szenen des ersten Aktes des *Tempest:* das wilde Meer und das liebliche Idyll auf der Insel (§ 86,4).

103. Zu den gleichartigen Entschließungsszenen ist nur wenig zu bemerken: dem Entschluß, bezw. Auftrag, folgt die Ausführung. Sie haben keinen eigentlich künstlerischen Wert; ihre Aufgabe ist es höchstens, die Handlung weiter zu führen. Auffallend ist es, daß die drei ersten, also älteren Stücke und das wenig durchgebildete Drama *The Merry Wives of Windsor* diese Szenen in verhältnismäßig großer Zahl haben, daß sie dagegen in den feiner angelegten fehlen.

104. Mehr Bedeutung kommt den kontrastierten Entschließungsszenen zu, d. h. den Szenen, bei

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

welchen die Handlung nicht einem vorhergehenden Auftrag oder Entschluß entspricht. Hier dient der Parallelismus fast ausschließlich der Erhöhung der Komik. Der Kontrast beruht auf einem Irrtum in *Love's Labour's Lost*, als Costard die Briefe falsch abliefert (§ 12); der gleiche Grund liegt vor im *Midsummer-Night's Dream*, als Puck seinen Auftrag falsch ausführt (§ 42), ebenfalls in der *Comedy of Errors*, als Angelo das Geld für seine Kette fordert, das er vorher nicht haben wollte (vgl. § 27,2)). Etwas Geplantes wird vereitelt in *Love's Labours Lost*, als die Hofgesellschaft die Damen mit einem Maskenspiel unterhalten will; desgleichen kommt das feierliche Gelübde des Königs und seiner Umgebung nicht zur Ausführung, indem der König sich zuletzt mit der Prinzessin verlobt. In der *Comedy of Errors* lädt Antipholus E. seine Freunde zum Essen in sein Haus; als er dort erscheint, wird ihm nicht geöffnet. Im *Merchant of Venice* fehlt dieser Parallelismus. Die *Merry Wives* jedoch weisen ihn wieder auf (vgl. § 73). Abseits von den genannten Entschließungssituationen stehen die aus dem *Tempest* angeführten. Entsprechend dem ernsteren Charakter dieses Stückes ist die Kontrastierung hier nicht eine komische, sondern eher eine tragische.

105. Wie die gleichartigen Stimmungsszenen beginnen auch die gleichartigen Informierungsszenen mit einem auffallenden Schematismus. In *Love's Labour's Lost* charakterisieren zuerst die Damen die Herren (vgl. § 13); dann folgt ganz schematisch die Charakterisierung der Damen. Derselbe Schematismus zeigt sich noch zweimal in dem Drama (vgl. § 13,2, die Erzählung der Erlebnisse und § 13,3, als jede Dame einzeln ihrem Ritter sagt, daß er noch ein Jahr zu warten habe). In der *Comedy of Errors* fehlen parallele Informierungsszenen: im *Midsummer-Night's Dream* dienen sie dazu, in wenigen Strichen die Handlung weiter zu führen (vgl. § 43,1), § 43,2 und besonders 43,3 zeigen denselben Schematismus, wie er in *Love's Labour's Lost* angewandt wurde. Die doppelte Informierung über Antonios Traurigkeit (vgl. § 58,1), die Häufung der Unglücksbotschaften (§ 58,2) verstärken im *Merchant of Venice* den tragischen Unterton. Die *Merry Wives of Windsor* haben verhältnismäßig viele gleichartige Informierungsszenen; daß sie sehr schematisch gebaut sind, wird

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

in der leichten Anlage des Stückes seinen Grund haben. Dieser Schematismus zeigt sich besonders in den Reden der beiden Frauen (vgl. 74,1) und in den Mitteilungen der beiden Diener Falstaffs (§ 74,2). Der § 74,3 besprochene Fall dient der Komik und zugleich der Charakteristik Mrs. Quickly's. Der Erhöhung der Komik dienen gleichfalls die rasch aufeinanderfolgenden Botenmeldungen (vgl. § 74,4). Im *Tempest* fehlt diese Art von Parallelismus.

106. Kontrastierte Informierungsszenen sind weniger zahlreich vertreten als gleichartige. In *Love's Labour's Lost* fehlen sie vollständig; in der *Comedy of Errors* ist ein Paar vorhanden (vgl. § 29); die Situation ist kontrastiert mit den aufgeregten Worten des Dieners. Der *Midsummer-Night's Dream* enthält einen sehr scharfen Kontrast dieser Art von Situationen (§ 44): in den Worten Theseus' über Dichtung und in der folgenden Rüpelszene. Die im *Merchant of Venice* angeführten kontrastierten Informierungsszenen kann man wegen ihres starken Stimmungsgehaltes auch als kontrastierte Stimmungsszenen betrachten (vgl. § 59): ein Bote bringt einen Brief mit der Nachricht, daß Antonio seine Schiffe verloren habe, in eine Gesellschaft, die sich in freudigster Stimmung befindet. Einen die komische Wirkung — wenn auch etwas plump — erhöhenden kontrastierten Parallelismus bringen die *Merry Wives* (§ 75). Im *Tempest* fehlt dieser Parallelismus ebenfalls.

107. Wir gelangen zum Parallelismus bei der Anordnung von Situationen, dem architektonischen Parallelismus. In den Jugendwerken zeigt sich hier eine große Neigung zum Schematismus. In *Love's Labour's Lost* (§ 15,1) tritt zuerst der König mit Gefolge auf, später in ganz entsprechender Weise die Prinzessin — ein Parallelismus, der für das Auge berechnet ist; ferner weist dieses Drama in I 1 und V 2 Rahmensituationen auf, die dem Stück gewissermaßen als Einfassung dienen (§ 15,2). Ganz architektonisch angelegt ist IV 3 in der *Comedy of Errors*. Wir haben hier ebenfalls — und noch deutlicher als in *Love's Labour's Lost* — Rahmensituationen. Im *Midsummer-Nights Dream* liegt wie in *Love's Labour's Lost* in dem Auftreten Oberons und Titanias in II 1

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

ein Parallelismus für das Auge vor (vgl. § 45,1); außerdem finden wir hier auch Einrahmungssituationen (vgl. § 45, 2 u. 3). Die Kästchenwahlszenen im *Merchant of Venice* sind schematisch parallel angelegt; dagegen sind die Rahmensituationen in diesem Stück gut entwickelt (vgl. § 60): die erste Szene des Dramas beschäftigt sich mit den Gefahren, die Antonios Handelsflotte drohen; in V 1 erfahren wir, daß sie unbeschädigt im Hafen liegt. Für die Komposition der weniger sorgfältig angelegten *Merry Wives* ist es charakteristisch, daß architektonisch komponierte Szenen vollständig fehlen. Im *Tempest*, wo Shakespeare die Charaktere in einfachen, ruhigen Linien zeichnet, sind wieder Einrahmungsszenen (vgl. § 91).

108. Eine besondere Eigentümlichkeit in Shakespeares Schaffen ist seine Anwendung von Parallelismus der Motive. Ihn finden wir in allen Perioden seines Dichtens. Er ist vertreten in *Love's Labour's Lost*, wo das Motiv der Unnatur und das Motiv von der Allmacht der Liebe dreimal variiert wird. In der *Comedy of Errors* wird das Motiv der Verwechselung bei dem Dienerzwillingspaar wiederholt. Die Liebesabenteuer des Antipholus S. im Hause der Adriana werden parodiert in dem Abenteuer Dromios S. mit der Küchenmagd. Das Motiv des Verwechselns der Frau, bezw. der Geliebten, wird wiederholt (vgl. § 31,4) wie das Motiv des irrtümlichen Forderns einer anvertrauten Summe (vgl. § 31,3). Im *Midsummer-Night's Dream* wird das Hauptmotiv des Stückes mehrfach variiert (vgl. § 46,1); die Liebesirrungen der Sterblichen haben ihre Entsprechung in der Feenwelt (vgl. § 46,2). Das Motiv des heimlichen Zusammenkommens der Liebhaber haben wir bei Demetrius und Lysander und im Pyramus Thisbe-Spiel (vgl. § 46,3). Im *Merchant of Venice* vertieft das doppelte Unglück die Tragik: Shylock verliert seine Tochter, Antonio erfährt, daß seine Schiffe gescheitert sind (vgl. § 61,1); die dreifache Anwendung des Liebesmotivs jedoch läßt die Freude und die Heiterkeit siegen. Das Thema der *Merry Wives* läßt sich in dem einen Wort „*Cozening*" zusammenfassen, ein Motiv, das sechsmal wiederholt wird (vgl. § 77,1—6). Der Dichter kann sich in diesem Stück in der Darstellung von Situationen nicht erschöpfen, in denen Menschen geprellt werden. Wie in *Love's Labour's Lost* und in

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

der *Comedy of Errors* das Liebesmotiv in der unteren Gesellschaftssphäre parodiert wird, so im *Tempest* das Usurpationsmotiv. Dasselbe was Sebastian und Antonio in ihrem Kreise tun wollen, beabsichtigt Caliban mit Trinculo und Stephano in seinem. Eine Entwicklung im Gebrauche dieses Kunstmittels läßt sich nicht feststellen.

109. Bezüglich der Parallelhandlungen ist zu bemerken, daß sie in den Jugendwerken fehlen. Wie schon gesagt wurde, ist der *Merchant of Venice* das erste Stück, das sie aufweist. Hier bilden sie einen integrierenden Bestandteil des Dramas, das seine Schönheiten hauptsächlich der Doppelhandlung verdankt (vgl. § 61). Weniger wichtig ist die Parallelhandlung in den *Merry Wives;* aber auch hier führt der Dichter sie ganz durch, damit die Komik beträchtlich vermehrend. Im *Tempest* fehlt der Parallelismus von Handlungen.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MINNESOTA

Titus Andronicus.

110. Als erstes Drama mit tragischem Ausgang untersuche ich *Titus Andronicus*, indem ich mich den neueren Forschungen A. Schröers [1]), Fullers [2]), Bakers [3]), Baildons [4]) und Schreckhas' [5]) anschließe, welche den *Titus Andronicus* als ein Werk Shakespeares betrachten. Noch nicht ganz geklärt ist bis jetzt die Frage nach der Entstehungszeit und nach der Abhängigkeit, bezw. den Beziehungen des Shakespeare'schen *Titus Andronicus* zu den kontinentalen Versionen. Fuller sucht nachzuweisen, daß Shakespeare sein Drama nach den englischen Quellen der deutschen [6]) und holländischen [7]) Version gebildet hat. Baker sieht zwei in *Henslowe's Diary* angeführte Dramen als diese Quellen an, nämlich *tittus and Vespacia* (1592) und *titus and ondronicus* (1594). Wenn man Baker und Fuller in diesen Ansichten zustimmt, kommt man zu einer verhältnismäßig späten Abfassungszeit für Shakespeares *Titus Andronicus*.

Gegen Fuller, der seine Behauptungen durch eine auf eingehendem Vergleich ruhende Synopsis der holländischen, deutschen und Shakespeare'schen Versionen zu stützen sucht, erklärt sich Schreckhas in dem Anhang seiner Dissertation. Er weist nach, daß die verstümmelte deutsche Version in vielen Punkten erkennen läßt, daß ihre Quelle Shakespeares *Titus Andronicus* gewesen ist. Der Frage, in welcher Beziehung der

---

1) A. Schröer: *Über Titus Andronicus*, 1891.

2) und 3) in den *Publications of the Modern Language Association of America*, XVI. Heft I, Baltimore 1901.

4) Introduction zur *Arden Edition* des *Titus*.

5) *Über Entstehungszeit und Verfasser des Titus Andronicus*. Berlin 1906.

6) *Eine sehr klägliche Tragödia von Tito Andronico*, abgedruckt in Kürschners Nationalliteratur: *Die Schauspiele der englischen Komödianten*.

7) Jan Vos: *Aran en Titus, of Wraak en Weerwraak*, Amsterdam 1724.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

holländische *Titus* zu dem Shakespeare'schen steht, tritt Schreckhas nicht näher, da er keine Quellenuntersuchung geben will. Es kann in dem Rahmen dieser Arbeit auch nicht meine Absicht sein, die Quellen des *Titus*, insbesondere sein Verhältnis zu der holländischen Version des Jan Vos eingehend zu untersuchen. Hierzu müßte man die Eigentümlichkeiten des Jan Vos und die zeitgenössische Literatur dieses Dichters genauer studieren. Für die vorliegende Untersuchung kommt die Quellenfrage nur soweit in Betracht, als es gilt, Shakespeares künstlerisches Eigentum in den einzelnen Dramen bezüglich der Verwendung von Parallelismus festzustellen. Ich halte es nicht nur für möglich, daß Shakespeare die englische Vorlage der holländischen Version benutzt hat, sondern glaube aus einer Reihe von Übereinstimmungen mit Bestimmtheit schließen zu dürfen, daß die genannte englische Vorlage Shakespeares Quelle gewesen ist. Die Übereinstimmung kann nicht zufällig sein, da an mehreren Stellen der englische Text fast wörtlich dem holländischen entspricht [1]).

---

1) Vgl. Shakespeare: *Titus Andronicus* II 3, 61 ff.:

Had I the power that some say Diana had,
Thy temples should be planted presently
With horns, as was Actaeon's

und *Wraak en Weerwraak*, p. 32:

Had ik Dianas macht, myn lust was al geboet
Aan uw vermetelheid.

Bass.: *Uw macht zal nimmer hap'ren*
Om Saturninus hoofd met hoorens te bekap'ren
Als oft Actaeon waar.

Es liegt ferner eine große Übereinstimmung vor in den Szenen, in denen Titus wahnsinnig wird. Man vergleiche Shakespeare's *Titus Andronicus*, III 1, 265 ff.:

Tit.: (lacht) *Ha, ha, ha.*
Marc.: *Why dost thou laugh, it fits not with this hour?*
Tit.: *Why, I have not another tear to shed:*
Besides, this sorrow is an enemy,
And would usurp upon my watery eyes
And make them blind with tributary tears,

und die entsprechenden Verse im holländischen Stück (p. 57):

Tit.: *Ha, ha, ha, ha.*
Marc.: *Wel hoe! 'tis nu geen lacchens tyd.*
Tit.: *Ha, ha, ha, ha, ha, ha; hoe soud'ik konnen weenen?*
Myn boezem is verdroogt; myn traanen zyn verweenen.

Auffallend ist weiterhin die Übereinstimmung zwischen beiden

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

111. Wie *Love's Labour's Lost* weist *Titus Andronicus* bezüglich der Verwendung des Parallelismus die Eigentümlichkeiten des jugendlichen Dramatikers auf, insofern die Figuren noch stark schematisiert sind.

Da Demetrius und Chiron tief in den Gang der Handlung eingreifen, so muß man sie, wenn sie auch nur wenig ausge-

---

Dramen in den ersten Szenen des vierten Aktes. Den Worten des jungen Lucius bei Shakespeare (IV 2, 107 ff.):

I say, my lord, that if I were a man,
Their mother's bedchamber should not be safe
For these bad bondmen to the yoke of Rome.

entsprechen im holländischen Stück, p. 67, die Worte des Askanius:

Wat deerd Grootvader lief, is uit verstand outroofd?
Ik zal de moorderen hun oogen uit het hoofd,
Ia zeker, Grootvader lief, met deze handen scheuren.

Bei Jan Vos ist diese Szene, wie auch die vorhin erwähnte Wahnsinnsszene, breiter ausgeführt als bei Shakespeare.

Die angeführten übereinstimmenden Stellen beweisen zur Genüge, daß zwischen dem holländischen Stück, bzw. seiner englischen Quelle, und dem Shakespeare'schen irgendein Abhängigkeitsverhältnis besteht. Es bleibt nun die Frage, welches der beiden Stücke das ältere ist. Wenn man die Gesamtanlage der beiden Dramen vergleicht, so sieht man, daß das englische dem holländischen überlegen ist in der Straffheit der Handlung und in einer Reihe von einzelnen Vorzügen, die sich ein Dramatiker für sein Werk nicht würde haben entgehen lassen, wenn sie die Vorlage aufgewiesen hätte (z. B. der Streit um die Kaiserwürde, die Episode mit dem schwarzen Kinde, das Pfeilschießen des Titus u. a.). Bei dem verstümmelten deutschen Stück ist die Abhängigkeit von Shakespeare, wie Schreckhas nachweist, sehr deutlich zu erkennen. Der Übersetzer nahm aus Shakespeare die dramatisch wirksamsten Stellen, die er in gänzlich formlose Sprache übertrug. Ein Dichter war er nicht. Der Verfasser der englischen Vorlage des holländischen Stückes dagegen muß ein Dramatiker gewesen sein, der die Theatertechnik seiner Zeit kannte. Dies zeigt die ganze Anlage des *Aran en Titus*. Er würde die genannten dramatischen Vorzüge übernommen haben, wenn Shakespeares *Titus* seine Vorlage gewesen wäre. Da ein Abhängigkeitsverhältnis zwischen beiden Dramen vorliegen muß, und das holländische Stück nicht wie das deutsche als eine verstümmelte oder verschlechterte Version eines guten Originals angesehen werden kann, da ferner Shakespeares Drama sich vor dem holländischen durch eine Reihe dramatischer Vorzüge auszeichnet, so kann die englische Vorlage des holländischen Dramas nur die Quelle von Shakespeares *Titus Andronicus* gewesen sein. Diese Annahme würde mit der allgemein verbreiteten Ansicht übereinstimmen, daß Shakespeare ein altes Titus-Drama überarbeitet hat.

In der folgenden Untersuchung bezeichne ich die deutsche Version mit *D.*, die holländische mit *H.*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

führt sind, als Hauptfiguren ansehen. Ganz schematisch treten sie immer zusammen auf. Sie sind unzertrennlich, beide gleich in Genußsucht, tierischer Lüsternheit und Grausamkeit. Am krassesten zeigt sich diese Gleichheit bei der Ermordung des Bassianus (II 3), wenn es heißt:

Demetrius, stabs Bassianus,
. . . . Chiron also stabs Bassianus, who dies.

(nicht so in *D.* u. *H.*). Die beiden Brüder sind in keiner Weise voneinander abgehoben [1]); sie sind eher Doppelfiguren als Parallelfiguren zu nennen; die Zweiheit hat nur den Zweck, die Charaktere zu heben, die bei der blassen Zeichnung als Einzelcharaktere zu wenig hervortreten würden.

112. Von Kontrastfiguren lassen sich im *Titus Andronicus* drei Paare nachweisen.

1. Als erstes Paar betrachten wir Titus und Marcus Andronicus. Während Titus gegen seinen eigenen Sohn Mutius wütet, als dieser seine Schwester Lavinia schützen will, während der Schmerz des Titus maßlos wird und sich fast

1) Ich stimme nicht mit Baildon überein, der in seiner Einleitung zum *Titus Andronicus* (Ardenausgabe) meint, daß Shakespeare schon bei diesem Brüderpaar gezeigt habe „*a marvellous power, one of those absolutely essential in the creation of character in fiction, that of discriminating between two characters extremely alike. . . . . At first sight nothing would seem more difficult than to discriminate between these two utter ruffians. But Shakespeare has done it in a peculiarly bold way. The distinction is this, that he makes Chiron, the younger, at once the more sentimental and the more ruthless. At first, it comes on us with a kind of shock when we find the sentimentalist, who was going to sacrifice everything to win Lavinia, suddenly accepting, with gusto, the horrible proposition of Aaron and his brother. But we have observed human nature but ill, if we do not recognize the profound truth of Shakespeare's psychology here, in that: sentiment is often but a thin mask worn by the sentimentalist to disguise from himself and others a pitiful lust. How many other dramatist, if any, would have ventured on such a stroke and torn the disguise aside so ruthlessly. It is certainly a psychologic subtlety far beyond the reach of Kyd, and probably, even of Greene and Marlowe*“.

Dieser feine Unterschied im Charakter scheint mir von Baildon in die Brüder hineingelegt zu sein. Sie zeigen an keiner Stelle das Bemühen, vor sich und anderen die Lüsternheit zu verbergen, und der jüngere erweckt auch nicht den Eindruck eines „*sentimentalist*“.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

zum Wahnsinn steigert, bewahrt Marcus eine sachliche Ruhe, nicht eine kalt überlegene, sondern eine warmherzig mitfühlende (vgl. II 4 und III 1). Titus ist der starre, unbeugsame Römer, der unter allen Umständen dem Rechte folgt; Marcus hingegen ist für menschliche Gefühle zugänglich; in V 2, 122 wird er „*gentle*" Marcus genannt. Baildon sieht ihn als eine Figur an, die Shakespeare mit besonderer Liebe behandelt habe. Dies scheint zuzutreffen; denn es ist auffällig, daß der Dichter ihn an der fürchterlichen Hinrichtung der beiden Kaisersöhne in V 2 nicht teilnehmen läßt. Titus schickt ihn zu Lucius in das Gotenheer. Die holländische Version, die im übrigen wie Shakespeare Marcus als zurückhaltend, ruhig und vorsichtig [1]) — auch im Gegensatz zu Titus — zeichnet, läßt Marcus Zeuge der Abschlachtung sein; er treibt dort sogar seinen Bruder an, keine Zeit zu verlieren; vgl. p. 72:

Nu broeder vaart maar voort, de tyd lyd nu geen rekken,
Of treed gy aarzeling.

In der deutschen Version tritt Marcus zurück.

2. Als zweite Gruppe von Kontrastfiguren sind Bassianus und Saturninus zu nennen. Im ersten Akte werden sie bei der Kaiserwahl und in ihrem Verhalten zu Lavinia scharf kontrastiert. Zwar sind ihre Reden (I 1) parallel schematisch gebaut [2]), aber ihre Charaktere sind verschieden. Saturninus ist gewalttätig und herrisch [3]); er folgt dem Instinkt des Augenblicks. „*Proud Saturnine*" nennt ihn Lucius in I 1, V. 208. Zuerst will Saturninus Lavinia zur Gattin nehmen; als aber seine lüsternen Augen Tamora erblicken, entläßt er Lavinia gerne [4]). Ganz anders verhält sich Bassianus. Er ist bereit, für seine Braut zu kämpfen, und tritt für seinen Schwiegervater ein, obgleich dieser seine Tochter dem Saturninus überlassen wollte; vgl. I 1, 413 ff. [5]):

---

1) Als Titus sich sofort für das erfahrene Unrecht rächen will (p. 59), verhält sich Marcus abwägend und ruhig:

Een die voorzichtig is, die zoekt gebaande wegen.

2) Fehlt in *H.*

3) In *H.*, als er darauf besteht, Thamera zu besitzen (p. 15), zeigt sich auch dieser herrische Zug.

4) Fehlt in *H.*; in *D.* ist dies p. 20 angedeutet.

5) Dieser Auftritt fehlt in *H.*, wo Bassianus sehr zurücktritt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Only thus much I give your grace to know:
By all the duties that I owe to Rome,
This noble gentleman Lord Titus here
Is in opinion and in honour wronged;
That in the rescue of Lavinia
With his own hand did slay his youngest son.
. . . . Receive him, then, to favour, Saturnine.

Am schärfsten zeigt die Wahl der Gattinnen den Gegensatz in den Charakteren des Bassianus und Saturninus. Jener fühlte sich hingezogen zur reinen und keuschen Lavinia, dieser zur sinnlichen, geilen Tamora.

3. Die wirksamsten Kontrastfiguren in Shakespeares *Titus Andronicus* sind Tamora und Lavinia. In der holländischen Version sind diese beiden Frauengestalten gleichfalls einander gegenübergestellt, aber nicht in der Schärfe wie bei Shakespeare, der besonders wirksam die Reinheit der Lavinia gegen die Lüsternheit der Tamora kontrastiert. Die Keuschheit Lavinias wird an mehreren Stellen ausdrücklich betont [1]; vgl. II 1, 108:

Lucrece was not more chaste
Than this Lavinia.

V. 117: wird sie *dainty doe* genannt.

In II 3, 123 sagt Demetrius von ihr:

This minion stood upon her chastity,
Upon here nuptial vow, her loyalty.

Am wirkungsvollsten ist diese Gegenüberstellung in der Szene durchgeführt, die der Schändung vorhergeht. Lavinia und Bassianus begegnen dem buhlerischen Paare Aaron und Tamora und halten ihr ihren ehebrecherischen Verkehr mit dem Mohren vor. Es kommt zu einer sehr scharfen Auseinandersetzung zwischen beiden Paaren, die den Gegensatz der Charaktere beleuchtet [2]. Als dann Bassianus getötet wird,

1) Titus nennt einmal in *H.* (p. 52) Lavinia
myn kuische tortelduif.

2) Diese Auseinandersetzung hat ihre Entsprechung in *H.* (p. 32); es ist dort eher ein „Sich beschimpfen“ als eine Auseinandersetzung. Rozalinde sagt:

Hoe lang is't wel verleen, dat gy de Gotten hoonde,
Toen gy uw Egemaal het hoofd met hoorens kroonde? . . .
Hoe lang is 't wel verleen, dat gy uw helschen lusten,
In d'uit gestreckten arm van uwen broeder blusten . . . . .
Zeg alles wat gy wilt; maar zwyg niet van de vrucht
Die gy by Aran hebt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

und Demetrius und Chiron in Gegenwart ihrer Mutter über Lavinia herfallen, und diese Tamora bei der Ehre ihres Geschlechts anfleht, das Schändliche nicht zuzulassen, zeigt sich Tamora ganz als „viehisches Geschöpf“ *(beastly creature* II 3, 182), das kein Mitleid und keine Scham kennt *(no grace, no womanhood)* [1]). Während Lavinia, wie schon erwähnt, *dainty doe* genannt wird, findet sich für Tamora der Ausdruck *heinous tiger* (V 3, 195) [2]).

113. Parallele Nebenfiguren sind in *Titus Andronicus* Lucius und sein Sohn Lucius. Der tapfere Vater hat einen ebenso tapferen Sohn. In der Fußnote zu S. 72 wurden die kühnen Worte des Jungen zitiert; vgl. § 188,2.

Eher Doppelfiguren als parallele Nebenfiguren sind Quintus und Martius, die Söhne des Titus. In I 1, 357 rufen sie gemeinsam ihrem Vater zu, als Marcus für die Beerdigung des von Titus erstochenen Mutius eintritt:

And shall, or him we will accompany.

d. h. entweder wird ihre Bitte gewährt, oder sie wollen ihm in den Tod folgen [3]). In II 3, 192—245 treten sie wieder zusammen auf und fallen in die Grube [4]), in der Bassianus liegt; in III 1 werden sie zusammen vor den Henker geschleppt und hingerichtet. Sie sind beide statistenartige Nebenfiguren, die sich durch ihre Doppelheit in ihrer Rolle stützen.

114. Ein ähnlicher schematischer Parallelismus wie zwischen den einzelnen Figuren läßt sich auch in ihrer Gruppierung zeigen. Personen auf der einen Partei entsprechen solche der andern. Auf der kaiserlichen Seite gehören Bassianus und Saturninus zusammen; ihnen entsprechen Titus und Marcus Andronicus auf der Gegenpartei; dem teuflischen Brüderpaar Chiron und Demetrius stehen die weniger ausgeführten Brüder Quintus und Martius gegenüber; der „viehischen“ Tamora auf der einen Seite entspricht die keusche

---

1) In *H.* fehlt diese „Flehszene“.

2) Es befremdet nur, wenn man diese Züge im Charakter der Lavinia so betont findet, sie bei der Abschlachtung Chirons und Demetrius' das Becken halten zu sehen, in welchem das Blut aufgefangen wird. Diese Szene wird Shakespeare aus *H.* übernommen haben.

3) Fehlt in *H.*

4) Wie in *H.*

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Lavinia auf der anderen. Diesen Parallelismus der Anordnung weist *H.* gleichfalls auf.

115. Gleichartigen Parallelismus in Stimmungssituationen wendet Shakespeare in dem vorliegenden Drama mehrfach an:

1. in II 2, 1 ff. begrüßt Titus den Morgen im Walde; aber seine frohe Stimmung ist nicht ganz frei von einem Einschlag trüber Gedanken. Er hat in der Nacht einen bösen Traum gehabt; so ist er etwas auf die schändlichen Vorgänge vorbereitet, die in II 3 stattfinden [1]).

2. Nach der Schändung der Lavinia ist die Klage des Marcus die der Tat entsprechende Stimmungssituation [2]).

3. Sie geht parallel mit III 1, der Szene, in welcher Titus das Geschehene erfährt. Beide Klageszenen sind schwülstig und unnatürlich nach Art der vorshakespeare'schen Dramen angelegt.

4. Des Titus Wahnsinnsausbruch (IV 3) geht den furchtbaren Erlebnissen von IV 1 parallel. Für menschliche Fassungskraft war das erfahrene Leid zu groß [3]).

116. Kontrastiert im Stimmungsgehalt sind die Situationen gleichfalls mehrere Male.

1. In rührender Weise dient Titus seinem Herrn und Kaiser, zu dessen Gunsten er auf den Thron verzichtet hat [4]). Er ersticht seinen eignen Sohn [5]), weil dieser gegen den Kaiser auftritt; und doch erntet er nichts als Undank. Noch in derselben Szene (I 1) muß er von Saturninus hören:

> *No, Titus, no; the emperor needs her not,*
> *Nor her, nor thee, nor any of thy stock:*
> *I'll trust, by leisure, him that mocks me once;*
> *Thee never, nor thy traitorous haughty sons,*
> *Confederates all thus to dishonour me.*

2. Der Anfang von V 2 steht in scharfem Stimmungskontrast zum Ausgang der Szene und zu V 3. Tamora erscheint vor dem Hause des Titus, als Rachegöttin verkleidet; ihr Plan ist, das Geschlecht der Androniker zu vernichten, Lucius vom Gotenheere abzuziehen, und so die Rache des

---

1) Fehlt in *H.* 2) Wie in *H.*
3) Wie in *H.*, nur weitschweifiger.
4) und 5) nicht in *H.*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Titus zu verhindern; — und sie muß erleben, daß das furchtbare Rachegericht über ihr Haus sich entlädt: ihre Söhne werden hingeschlachtet, ihr als Speise vorgesetzt, sie selbst und Saturninus getötet [1]).

3. Einen tragischen Stimmungskontrast bilden ferner die frohe Hoffnung, die Titus auf Lavinia setzt, und der traurige Ausgang des Stückes. In I 1, 165 sagt er von seiner Tochter:

Kind Rome, that hast thus lovingly reserved
The cordial of mine age to glad my heart!
Lavinia, live; outlive thy father's days,
And fame's eternal date, for virtue's praise!

Die Worte stehen in scharfem Kontrast zu dem Schluß der Szene, als Titus sehen muß, daß Bassianus Lavinia entführt; sie stehen ferner in scharfem Gegensatz zu dem Schluß des Stückes, wo gerade das Gegenteil von dem eintritt, was er erhofft hatte [2]).

4. Scharf kontrastiert zu dem tief tragischen Inhalt von IV 3 ist das Auftreten des Bauern mit seinen komischen Verwechselungen. In *H.* fehlt diese Situation, in *D.* tritt ein Bote auf, aber ohne Komik.

5. Ein ähnlicher Stimmungskontrast liegt in III 2 vor, in dem Töten der Fliege durch Marcus Andronicus. Die schwarze, garstige Fliege vergleicht er mit dem Mohren. Diese Szene hat einen Zug ins Komische; in ihrer Stellung inmitten einer tragischen Umgebung dient sie dazu, die Tragik zu erhöhen [3]).

117. Wenden wir uns der Betrachtung gleichartiger Entschließungssituationen zu, so sind zu nennen:

1. IV 1 und IV 2. Als Titus erfahren hat, wer die Mörder seiner Söhne sind, faßt er den Plan, Chiron und Demetrius zu töten (IV 1). Zunächst beschließt er, diese in Sicherheit einzuwiegen. Dies geschieht in IV 2 mit der Abgabe der Waffen [4]).

2. In IV 3 wird ein Bauer beauftragt, eine Botschaft an den Kaiser auszurichten; in IV 4 erscheint der Bote mit dem Briefe am Hofe [5]).

---

1) Wie in *H.* 2) Diese Gegenüberstellung fehlt in *H.*
3) Fehlt in *H.* u. *D.* u. *Q.*, erst die Folioausgabe hat sie.
4) und 5) fehlt in *H.*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

3. Ämilius erhält in IV 4 den Auftrag, die Goten, insbesondere Lucius, einzuladen; in V 1 sehen wir ihn im Gotenlager seine Botschaft überbringen.

4. Der Monolog des Titus in V 2 zeigt den furchtbaren Entschluß, der in V 3 im Gastmahl zur Ausführung kommt [1]).

118. Kontrastierte Entschließungsszenen fehlen.

119. Wirksam ist im *Titus* der gleichartige Parallelismus bei Informierungsszenen angewandt.

1. In III 1 steigert eine Hiobspost die andere. Die Söhne des Titus sollen gerade verurteilt werden, als Marcus mit der geschändeten und entstellten Lavinia auftritt. Es sind der Greuel noch nicht genug. Titus läßt seine Hand abschlagen, um seine Söhne zu retten. Aber er ist betrogen; ein Bote kommt mit den Häuptern seiner hingerichteten Söhne. Die Häufung und Aneinanderreihung von Nachrichten und Schandtaten verleihen der Szene etwas Furchtbares und erklären den Wahnsinnsausbruch des alten Titus [2]).

2. Ferner zeigt sich Parallelismus in IV 1 und IV 3. In IV 3 schickt Titus einen Knaben zu Chiron und Demetrius mit Gastgeschenken und einem Zettel, der eine Inschrift trägt, die Chiron und Demetrius verstehen mußten [3]), und die ihnen offenbaren konnte, daß sie durchschaut waren. Die folgende Szene gleicht in dieser Hinsicht sehr der besprochenen. Titus schießt Pfeile in den kaiserlichen Burghof, an denen Zettel befestigt sind mit Aufschriften, die gleichfalls erkennen lassen, daß Titus gesonnen ist, sich zu rächen [4]). Dieses Nebeneinander ähnlicher Szenen ist zwar etwas schematisch, aber es trägt zur Erhöhung der tragischen Stimmung bei.

3. Denselben Zweck erfüllt in der nächsten Szene (IV 4) das Nacheinander von Nachrichten. Saturninus tritt auf und erzählt dem Hofe von den Pfeilen und Briefen des Titus. Er ist entrüstet über die Frechheiten, die Titus sich erlaubt. Da kommt ein Bauer hinzu mit einem neuen Brief von Titus, der

---

1) In *H.* bereitet (p. 74) der Chor auf die Ereignisse vor.
2) Auch in *H.*, nur in anderer Reihenfolge.
3) *Integer vitae celerisque purus*
Non eget Mauri jaculis neque arcu.
4) Dieses Paar paralleler Szenen fehlt in *H.*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

dem Kaiser zeigt, daß auch er durchschaut ist. Kaum hat Saturninus den Überbringer wegführen lassen, als Ämilius erscheint und mitteilt, daß Lucius mit dem Gotenheere sich der Stadt nähere [1]). Diese Aneinanderreihung von Nachrichten gibt der Szene eine Schwüle, die geeignet ist, auf den schrecklichen Ausgang vorzubereiten.

4. Ein viertes Paar gleichartiger Informierungsszenen bilden I 1, 1—63 und I 1, 64 ff. Im Gegensatz zum holländischen Drama haben wir in Shakespeares Stück eine doppelte Wahl. Diese Doppelheit dient der Charakterisierung der beiden Brüder (des Saturninus und des Bassianus), bereitet die Stimmung des Dramas vor, verschärft die Gegensätze und weist die Personen ihren Parteien zu.

120. Kontrastierte Informierungssituationen liegen vor in:

1. I 1, 434—457. Tamora spricht zunächst von Titus Unschuld und tritt warm für ihn ein. Dann aber sagt sie (aside) zu Saturninus:

My lord, be ruled by me, be won at last;
Dissemble all your griefs and discontents:
I'll find a day to massacre them all
And raze their faction and their family,
The cruel father and his traitorous sons.

Diese Art von Informierung ist zwar etwas plump, aber ganz wirksam, um die Falschheit und Verlogenheit der Tamora zu zeigen [2]).

2. In IV 2 haben wir eine ähnliche Szene. Laut sagt der Knabe den Kaisersöhnen allerlei Artigkeiten; leise (aside) teilt er seine wahren Gedanken mit [3]).

121. Parallel in Bezug der Anordnung sind die Szenen I 1 und V 3 V. 67 ff. In beiden Fällen tritt Marcus Andronicus für einen andern ein, der Kaiser werden soll, in I 1 für Titus:

Princes, that strive by factions and by friends
Ambitiously for rule and empery,
Know that the people of Rome, for whom we stand
A special party, have by common voice,
In election for the Roman empery
Chosen Andronicus, surnamed Pius.

---

1) bis 3) fehlen in *H.*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

In V 3 spricht Marcus für Lucius:

You sad-faced men, people and sons of Rome,
By uproar sever'd, like a flight of fowl
Scattered by winds and high tempestuous gusts,
O, let me teach you how to knit again
The scattered corn into one mutual sheaf,
These broken limbs again into one body.

Diese beiden in der Anlage übereinstimmenden Situationen geben dem Drama eine Art Rahmen.

122. In Motiven findet sich in diesem Stück noch kein Parallelismus.

123. Parallelismus der Handlung fehlt gleichfalls.

124. Wie *Love's Labour's Lost* zeigt *Titus Andronicus* mehrfach Parallelismus in Gestalt eines auffallenden Schematismus. Andererseits findet sich hier der Parallelismus — besonders bei Situationen — in einer Form, die auf die späteren, reiferen Dramen hindeutet.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MINNESOTA

Romeo and Juliet.

125. Zu den Dramen, die Shakespeares früher Schaffenszeit entstammen, gehört außer *Titus Andronicus* auch ohne Zweifel *Romeo and Juliet*. Dowden [1]) meint, daß *Romeo and Juliet* schon 1591 begonnen und teilweise geschrieben wurde. Auch Wolff [2]) setzt es um diese Zeit an: „Kurz darauf, 1592, vielleicht auch 1593, ist es erschienen." Als Quellen kommen in Betracht: Artur Brookes Gedicht *Romeus and Juliet* und eine Erzählung aus Paynters *Palace of Pleasure, Rhomeo and Julietta* [3]).

126. Für eine frühe Entstehungszeit spricht die im Vergleich zu den späteren Werken noch gering durchgeführte Charakterzeichnung.

Die Hauptpersonen Romeo und Juliet sind ganz parallel gehalten. Sie gleichen sich in Keuschheit und Reinheit der Gesinnung; von gleicher Liebesglut erfüllt, sind sie beide in sich gekehrt und lyrisch. Differenziert hat sie der Dichter wenig; „sein (Shakespeares) Liebespaar stellte in bezug auf Individualisierung keine zu hohen Ansprüche; sie stehen dem Typus ihrer Altersklasse nahe und werden von einem Gefühl bewegt, das wiederum typisch ist" [4]). Shakespeare schließt sich in dieser Hinsicht seinen Quellen an, nur mit dem Unterschiede, daß seine Gestalten lebensfrischer sind.

127. 1. Beide Gestalten werden durch Foliefiguren gehoben. Für Romeo sind diese Foliefiguren Mercutio und Lorenzo. Während Dowden [5]) Mercutio als Parallelfigur zu

---

1) *Shakspere Primer*, p. 83.

2) Vgl. M. Wolff, *Shakespeare I*, p. 243.

3) Zitiert nach der Ausgabe von P. Collier: *Shakespeare's Library*. Mit „Quelle", bezw. „Vorlage", ist durchweg Brooke gemeint.

4) M. Wolff, *Shakespeare I*, p. 255.

5) *Primer*, p. 86 u. *Shakespeare's Mind and Art*, p. 117, Note.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Romeo betrachtet — er nennt ihn einen wackeren Ehrenmann und Schutzgeist Romeos, eine Lichtgestalt —, kann ich mit Gervinus und G. Freytag ihn nur als eine Foliefigur ansehen, die sich scharf von Romeo abhebt. Dies zeigt sich in einem für das vorliegende Drama besonders bedeutsamen Punkte. *Romeo and Juliet* ist die Tragödie der Liebe, Romeo der von einer Leidenschaft erfüllte Jüngling; für ihn ist alles Gefühl. Bei aller Sinnlichkeit und Leidenschaft ist aber diese Liebe zart und rein. Grundverschieden hiervon ist Mercutios Stellung zur Liebe. Er hat kein Verständnis für Romeos Kummer. Mit anzüglichen Witzen (II 1) verspottet er seines Freundes Leidenschaft, da ihm jedes zartere Gefühl auf diesem Gebiete fremd ist [1]).

2. Eine zweite wirksame Foliefigur zu Romeo ist der Mönch Lorenzo. Die feurige, stürmische Jugend ist scharf kontrastiert gegen das ruhige, philosophische Alter. Wir haben hier wie bei Romeo und Juliet einen Parallelismus von Typen [2]). Am schönsten zeigt er sich in der dritten Szene des dritten Aktes. Romeos Schmerz ist maßlos, als er erfährt, daß der Fürst von Verona ihn verbannt hat. Lorenzo will ihn trösten, indem er ihn auf „der Trübsal süße Milch, die Philosophie", hinweist; aber Romeo ruft unwillig aus (Vers 57 f.):

Hang up philosophy!
Unless philosophy can make a Juliet,
Displant a town, reverse a prince's doom,
It helps not, it prevails not; talk no more.

Reflexion und Gefühl lassen sich nicht vereinigen; das sind Gegensätze, die unüberbrückbar sind, wie Romeo nur zu deutlich empfindet; vgl. auch Vers 64 ff.:

Thou canst not speak of that thou dost not feel:
Wert thou as young as I, Juliet thy love,
An hour but married, Tybalt murdered,
Doting like me, and like me banished,
Then mights thou speak, then mighst thou tear thy hair,
And fall upon the ground, as I do now,
Taking the measure of an unmade grave.

3. Als eine Kontrastfigur zu Juliet ist die Amme anzusehen [3]). Juliets hoheitsvolles, reines Wesen, ihre leiden-

---

1) Dieser Kontrast fehlt in der Quelle.
2) In Übereinstimmung mit der Vorlage.
3) In der Vorlage nur angedeutet.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

schaftliche Liebe und tiefe Empfindung sind wirkungsvoll den schlüpfrigen, vulgären Worten der Wärterin gegenübergestellt, die auch wahre Liebe nicht kennt. Den Gegensatz zeigt deutlich die fünfte Szene des zweiten Aktes. Die Wärterin kehrt von Lorenzo zurück; Juliet hat ihr Kommen vor Erregung kaum erwarten können; allein die Amme, die für Liebesqualen kein Verständnis hat, schwatzt über Dinge, die die ungeduldige Juliet nicht interessieren [1]).

128. Parallele Nebenfiguren sind: 1. der Graf und die Gräfin Capulet. Sie sind beide wenig ausgeführt; sie gleichen sich in dem herzlosen Verhalten gegen ihre Tochter, deren Innenleben sie nicht verstehen. Shakespeare läßt Juliet noch einsamer dastehen als Brooke [2]), der die Mutter an dem Schmerz ihrer Tochter Anteil nehmen läßt, während sie bei Shakespeare Juliet verstößt; vgl. III 5, wo Juliet sagt V. 198 f.:

Is there no pity sitting in the Clouds,
That sees into the bottom of my grief?
O, sweet my mother, cast me not away!
Lady C.: *Talk not to me, for I'll not speak a word:*
Do as thou will, for I have done with thee.

Der Vater charakterisiert sich außer in seinen herzlosen Worten (*„young baggage, disobedient wretch“* nennt er seine Tochter) am besten in III 4, 4, als er sich über den Tod Tybalts mit dem Gedanken zu trösten sucht: „Nun, einmal stirbt man doch!“ *(Well, we were born to die)* und glaubt, daß seine Tochter sich auch mit einem so platten Troste begnügen könne.

2. Mercutio und Tybalt gleichen sich, insofern sie beide streitlustig sind. Bei Brooke und Paynter erscheint nur Ty-

---

1) In der Vorlage angedeutet, p 25. Vgl. J. Thümmel: *Shakespeares Clowns,* Sh. Jb. XI, p. 83: „In *Romeo and Juliet* ist die episodische Einflechtung der beiden Clowns, des weiblichen (der Amme) und des männlichen (des Aufwärters Peter) weniger darauf angelegt, einer besonders beängstigenden Situation die Schärfe zu nehmen, als vielmehr die Schwüle der Atmosphäre, die sich nach und nach über die ganze Handlung legt, dem Zuschauer erträglicher zu machen. Darin werden die beiden Clowns durch den Humoristen Mercutio — den Goethe mit der Amme in eine Kategorie wirft — auf das lebhafteste unterstützt.“

2) Vgl. *Brooke,* p. 58: *So deepe this aunswere made the sorowes*
down to sinke
Into the mothers brest.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

balt rauflustig [1]). Shakespeare zeigt uns Mercutio, den *gallant spirit*, von einer ähnlichen Seite in III 1 [2]). Mercutio stellt zwar Benvolio als den Friedensstörer hin, der den Kopf voll von Zänkereien habe. In Wirklichkeit ist es aber gerade umgekehrt, und die Charakteristik, die Mercutio in III 1, 16 ff. von Benvolio gibt, paßt auf ihn selbst, wie Benvolio auch ganz richtig ausspricht:

> *An I were so apt to quarrel as thou art, any man should buy the fee simple of my life for an hour and a quarter.*

und wie es Mercutio selbst in seinem Verhalten gegen Tybalt beweist.

Statistenartige Nebenfiguren sind die Diener des Hauses Capulet, die Musikanten und die Wächter [3]). Sie treten zu zweien oder dreien auf, sind aber nicht näher ausgeführt.

129. Kontrastierte Nebenfiguren sind, wie schon oben angedeutet wurde, Benvolio und Mercutio. Benvolio erscheint immer als Friedensstifter, wenn der Familienzwist zwischen den Capulets und Montagues ausbricht; (vergl. I 1 und III 1, 52). Er empfindet zartfühlend den Liebeskummer Romeos, seines Freundes, und sucht ihn zu trösten, während Mercutio, der aus gröberem Stoff gemacht ist, sich mit Spott und Witz darüber hinwegsetzt [4]).

130. Wie die frühe Abfassungszeit erwarten läßt, herrscht in der Anordnung der Personen schematischer Parallelismus (wie in *Titus Andronicus)*. Hierzu bemerkt Wolff I, p. 261: „Hinter den beiden Liebenden treten die anderen Gestalten des Dramas stark in den Hintergrund. Sie sind in etwas ungelenk gleichmäßiger Weise auf die beiden feind-

---

1) Vgl. Brooke, p. 39: *the fault of his (Tybalt) so sodayn death was in his rashness and his pride*; vgl. *Paynter*, p. 103: *a yong man (Tybalt) stoutly made and of good experience in arms who exhorted his companions with stout stomaches to repress the boldness of the Monteches. . . . .* p. 105 wird von einem *„wilful assault" Tybalts* gesprochen.

2) Mercutio wird bei Brooke nicht bei dieser Gelegenheit erwähnt.

3) Die Wächter sind auch in der Vorlage.

4) Diese Gegenüberstellung fehlt in der Quelle.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

lichen Häuser verteilt. Der Aufbau des Stückes erhält durch die symmetrische Gruppierung etwas Steifes, das an ein mittelalterliches Altarbild erinnert. In der Mitte thront der Fürst, der Vertreter der Rechtsordnung, vor ihm kniet das liebende Paar, hinter dem sich rechts und links die Capulets und Montagues mit ihren Frauen, Parteigängern, Knechten und Gefolgschaft aufbauen. Julias Eltern treten etwas mehr hervor als die Romeos [1]), dessen Mutter überhaupt kaum zu Wort kommt."

131. Der Parallelismus in Situationen ist im vorliegenden Drama bei Stimmungssituationen ausgebildet. Dieses mag zum Teil mit dem lyrischen Charakter von *Romeo and Juliet* seine Erklärung finden. Gleichartiger Parallelismus liegt vor:

1. In I 4, 106 ff.; Romeos Worte bereiten auf den tragischen Ausgang vor:

I fear, too early: for my mind misgives
Some consequence yet hanging in the stars,
Shall bitterly begin his fearful date
With this night's revels and expire the term
Of a despised life closed in my breast
By some vile forfeit of untimely death.

Es ist bemerkenswert, daß diese Szene noch vor Romeos erstem Zusammentreffen mit Juliet liegt. Shakespeare weckt in uns gleich von Anfang an die Stimmung, die dem Ausgang entspricht [2]).

2. Dasselbe gilt von Romeos und Lorenzos Worten in II 6. Beide erwarten Juliet, die in der Zelle des Klosterbruders dem Romeo vermählt werden soll. Auch hier herrscht eine schwüle, traurige Stimmung, wo man eine freudige erwarten sollte. Romeo sagt zu Lorenzo in Vers 6:

Do thou but close our hands with holy words,
Then love-devouring death do what he dare;
It is enough I may but call her mine.

---

1) In der Vorlage, d. h. bei Brooke, treten Romeos Eltern überhaupt nicht auf (nur allgemein heißt es dort: „Montesches"). Shakespeare schematisiert also offensichtlich, wenn er Romeos Eltern in I 1 und V 3 auftreten läßt.

2) Fehlt in der Quelle.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Hierauf erwidert Lorenzo:

These violent delights have violent ends
And in their triumph die, like fire and powder,
Which as they kiss consume[1]).

3. Beim Tode Mercutios hat Romeo wieder ähnliche Gedanken. Das plötzliche Ende seines Freundes sieht er als ein böses Vorzeichen an; vergl. III 1, 124:

This day's black fate on more days doth depend;
This but begins the woe others must end.

Die Stimmung dieser Szene geht gleichfalls dem Ausgang des Dramas parallel [2]).

4. Einen auffallenden Parallelismus zeigen ferner III 2 und III 3. In III 2 kann Juliet sich nicht über die Verbannung ihres Geliebten trösten:

Romeo is banished, to speak that word,
Is father, mother, Tybalt, Romeo, Juliet,
All slain, all dead (III 2, 122 f.).

Sie wünscht den Tod herbei, der ihren Qualen ein Ende machen soll. Ganz ähnlich ist die folgende Szene angelegt, die uns Romeo in seiner Verzweiflung vorführt. Ein Leben fern von Juliet ist für ihn undenkbar:

There is no world without Verona's walls,
But purgatory, torture, hell-itself.
Hence banished is banish'd form the world,
And world's exile is death: then banished,
Is death mistermed (III 3, 17 f.).

Auch er will aus diesem Leben scheiden. Dieser auffallende Parallelismus der Situationen, den die Amme sogar empfindet — V. 84 sagt sie von Romeo:

O, he is even in my mistress' case.

dient dazu, die tragische Stimmung zu vertiefen [3]).

5. Wie Lorenzo und Romeo hat auch Juliet bezüglich des Ausgangs böse Vorahnungen; vgl. III 5, 54 f.:

O God, I have an ill-divining soul!
Methinks I see thee, now thou art below,
As one dead in the bottom of a tomb[4]).

6. IV 2 und IV 4 sind parallel bezüglich ihres freudigen

---

1) und 2) fehlen in der Quelle.
3) Die Quelle (Brooke) hat den Parallelismus andeutungsweise.
4) Fehlt in der Vorlage.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Stimmungsgehaltes. Die letzten Vorbereitungen zur Hochzeit im Hause Capulet werden getroffen [1]).

132. Wirksam gegenübergestellt im Stimmungscharakter sind:

1. die Situationen in I 5: die einfache, vulgäre Unterhaltung der Diener und die folgende Unterhaltung der feinen Gesellschaft. Shakespeare verstärkt den Gegensatz noch dadurch, daß er die Diener in Prosa, das feinere Publikum in Versen sprechen läßt [2]).

2. In II 1 und II 2 sind Mercutios banale und witzige Worte scharf den tief empfundenen Worten Romeos gegenübergestellt. Der Gegensatz der beiden Charaktere wurde oben besprochen. Er wird dadurch besonders wirksam, daß er auch zwischen den beiden aufeinanderfolgenden Szenen besteht [3]).

3. I 5 weist einen Stimmungskontrast auf, der dramatisch sehr wirksam ist. Romeo ist von Juliets Schönheit ganz überwältigt; er muß sich gestehen, daß er wahre Schönheit bisher nicht gesehen hat. Da bemerkt ihn Tybalt und erkennt ihn an seiner Stimme als ein Montague. Schon will er sich auf ihn stürzen und ihn töten; jedoch Capulet, der Gastgeber, beschwichtigt ihn und will nicht dulden, daß der Frieden des Hauses gestört wird. Mit großem dramatischem Geschick hat Shakespeare diese kleine Episode in Romeos glücklichste Gedankengänge eingeschaltet, indem er den Haß neben die Liebe stellte [4]).

4. In ganz ähnlicher Weise werden Romeo und Juliet in dem Augenblick, wo sie sich küssen, von der prosaischen Amme gestört. Dieselbe Störung findet bei den übrigen Zusammenkünften Romeo und Juliets satt, in II 2 und III 5. Wolff schreibt hierzu: „Die Außenwelt, von der die Liebenden sich ganz abschließen möchten, macht ihre Rechte geltend und reißt sie mit einem raschen Eingriff bei jeder Begegnung auseinander. Mit großer Kunst hat Shakespeare den leitenden Gedanken der Tragödie, die Wechselwirkung der äußeren Feindschaft und der von vornherein zum Tode verurteilten

---

1) Andeutungsweise in der Quelle.
2) bis 4) fehlen in der Vorlage.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Liebe, bis in die einzelnen Szenen hinein festgehalten.“ (I, p. 255.)

5. Sehr enttäuscht wird Juliet (III 2) in ihrer Erwartung. Sie hofft, ihren Gatten zu begrüßen; statt dessen erhält sie die Nachricht, daß Romeo Tybalt erschlagen hat und von dem Fürsten verbannt worden ist [1]).

6. Scharf gegenübergestellt sind ferner IV 2 und IV 3. Während in IV 2 eine frohe, hochzeitliche Stimmung herrscht, indem die letzten Vorbereitungen zum Fest getroffen werden, ist die Stimmung von IV 3 eine durchaus ernste und elegische. Juliet sieht sich in Gedanken in der Totengruft, die ihre Phantasie ihr grauenvoll vor die Augen malt. Diese Vorstellungen hindern sie jedoch nicht, ihren Entschluß auszuführen. Sie trinkt das von Lorenzo bereitete Gift und sinkt betäubt auf ihr Lager [2]).

7. In den beiden folgenden Szenen (IV 4 u. IV 5) wiederholt sich dieselbe Gegenüberstellung. Am Hochzeitsmorgen treibt Capulet in aller Frühe sein Gesinde zur Arbeit an. Recht heiter und komisch geht es dabei zu. Capulet bekümmert sich um das Backwerk und die Heizung. Dieser übermütigen Hochzeitsstimmung ist die Totentrauer der folgenden Szene äußerst wirksam gegenübergestellt. Ebenso groß wie vorher die Ausgelassenheit ist jetzt der Schmerz. Shakespeares Vorlage deutet diesen Gegensatz an, ohne ihn näher auszuführen; vgl. Brooke, p. 74:

> *The feast that should have been of pleasure and of joy*
> *Hath every dish and cup filled full of sorrow and annoy* [3]).

8. In der folgenden Szene ist der Kontrast bei Stimmungssituationen mehrfach angewandt. Im Anfang der Szene sehen wir die Amme über die bevorstehende Hochzeit Juliets scherzen. Als sie den Vorhang zurückzieht, erblickt sie zu ihrem Schrecken die leblose Juliet. Sie ruft die Eltern herbei, deren Schmerz keine Grenzen kennt, als sie hören, daß Juliet gestorben ist. Diese traurige Stimmung wird durch

---

1) Fehlt in der Quelle.

2) Die Quelle hat (p. 70) gleichfalls Juliets Gedanken über die Totengruft, aber nicht, wie bei Shakespeare, zum vorhergehenden scharf kontrastiert.

3) Die Vorbereitungen zum Fest werden bei Brooke auch erwähnt. Vgl. p. 68.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

die Ankunft Paris', der Gäste und der heiteren Hochzeitsmusik jäh unterbrochen. Als Paris und sein Gefolge erfahren, daß Juliet gestorben ist, wird das ganze Haus mit Klagen und Jammern erfüllt. Zu dieser Stimmung der Trauer und des Schmerzes steht wiederum der Schluß der Szene in schärfstem Gegensatz, die heitere Unterhaltung der Musikanten [1]). Wolff sieht diese Szene als verfehlt an. Er schreibt p. 263: „Die possenhafte Episode steht mit der Handlung in keiner Verbindung und hat leicht die Wirkung, einen untragischen Vorgang, die Totenklage um die — wie der Zuschauer weiß — noch lebende Julia, ins Lächerliche zu ziehen." Als verfehlt kann ich diese etwas groteske Szene nicht ansehen, da sie — in allerdings sehr realistischer Weise — in Verbindung mit der vorhergehenden Klageszene dramatisch sehr wirkungsvoll ist. Shakespeare scheint in diesem Akte einen Stimmungsrhythmus beabsichtigt zu haben, indem er von IV 2 bis zu dieser Musikantenszene traurige und heitere Stimmung wechseln läßt. Die Tragik war zu groß; er hielt es daher für notwendig, den Zuschauer für Augenblicke von der Gewitterschwüle der Ereignisse zu befreien, — allerdings mit dem Erfolg, daß sie die Tragik nachher um so tiefer empfinden mußten.

9. Ein letztes Beispiel von entgegengesetzten Stimmungssituationen bietet der Anfang des fünften Aktes. Romeo tritt in froher und zuversichtlicher Stimmung auf. Die Träume, die er gehabt hat, scheinen ihm nahes Glück zu verheißen. In freudiger Erwartung begrüßt er Balthazar. Dieser jedoch bringt statt der erhofften guten Nachrichten die traurige Botschaft, daß Juliet gestorben sei [2]). Er hat die Beerdigung gesehen, ohne den wahren Sachverhalt zu kennen.

133. Dramatisch weniger wirksam als die parallelen Stimmungssituationen sind die parallelen Entschließungsszenen, die meistens nur die Aufgabe haben, die Handlung weiter zu führen. Gleichartige Entschließungsszenen sind:

1. der Schluß von II 2: Romeo will zu Lorenzo gehen, und II 3, wo er bei dem Mönche erscheint [3]).

---

1) und 2) fehlen in den Quellen.

3) Bei Brooke p. 21 u. 22.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

2. III 2 und III 3: die Amme beschließt, sich zu Romeo zu begeben; in III 3 sehen wir sie bei ihm [1]).

3. Ganz entsprechend sind die Ausgänge von III 5 und IV 1 angelegt: Juliets Plan, den Klosterbruder aufzusuchen, und seine Ausführung [2]).

4. Der Schluß von V 1 und V 2; V 1 schließt mit den Worten Romeos:

To Juliet's grave; for there must I use thee.

und in V 2, 23 sagt Lorenzo:

Now must I to the monument alone;

in V 3 sehen wir sie beide am Grabe Juliets. Der Parallelismus dient hier vortrefflich der straffen Zusammenziehung der Handlung.

5. V 3, 1—21 und V 3, 22—44. Paris erscheint mit einem Pagen, dem er den Auftrag gibt, sich in einiger Entfernung aufzustellen und aufzupassen, daß niemand stört. Ganz parallel erhält Balthazar von Romeo den Befehl, zurück zu bleiben. Auch hier hat Shakespeare durch Parallelismus eine straffe, wenn auch etwas schematische Szenenführung erreicht [3]).

134. Kontrastierte Entschließungssituationen liegen vor:

1. in I 2 und III 5 [4]); Capulet spricht mit Paris über die Vermählung seiner Tochter. Er zeigt sich zuerst wenig geneigt, Juliet aus dem Hause zu geben. Er hält sie für zu jung und will ihr selbst die Entscheidung überlassen; vgl. I 2, 16 ff.:

But woo her, gentle Paris, get her heart,
My will to her consent is but a part;
An she agree, within her scope of choice
Lies my consent and fair according voice.

Diese Worte des alten Capulet stehen in scharfem Gegensatz zu seinem späteren Verhalten; besonders in III 5, wo ihm

---

1) Bei Brooke, p. 40/41.

2) Bei Brooke, p. 61, wird nur ihr Gang zu Lorenzo dargestellt.

3) Fehlt in der Vorlage.

4) Fehlt in der Vorlage, die den Plan einer Vermählung mit Paris erst später, nach dem Tode Tybalts bringt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

kein Scheltwort stark genug ist, um den Unwillen gegen seine Tochter auszudrücken; vgl. III 5, 154 ff.:

But fettle your fine joints 'gainst Thursday next,
To go with Paris to Saint Peter's Church,
Or I will drag thee on a hurdle thither.
Out, you green-sickness carrion! out you baggage!
You tallow-face!

Der Wandel in dem Verhalten des Grafen kann nur damit erklärt werden, daß er durch die angesehene Stellung und den Reichtum des Paris bestochen wurde, und den Glanz seines Hauses durch eine Verbindung seiner Tochter mit dem jungen Grafen zu mehren hoffte.

2. Als Benvolio seinen Freund Romeo von Liebesqualen befreien will, indem er Romeos Aufmerksamkeit von Rosalinde abzulenken versucht, weist dieser jede Möglichkeit, von seiner Geliebten zu lassen, als undurchführbar zurück; vgl. I 2, 97 f., wo er von ihr sagt:

The all-seeing sun
Ne'er saw her match since first the world begun.

Aber kaum hat er bei dem Feste im Hause der Capulets Juliet erblickt, als er Rosalinde vergißt und ganz von Juliets Schönheit gefangen wird [1]).

3. In III 1 spricht Mercutio gegen Rauflust und Händelsucht. Allein kaum hat er Tybalt bemerkt, als der Streit beginnt [2]).

4. Sehr wirksam nebeneinandergestellt sind ferner III 4 und III 5. In III 4 setzen Capulet und Paris den Hochzeitstag für Juliet fest; in III 5 nimmt Romeo von Juliet Abschied, nachdem er mit ihr die Brautnacht verbracht hat [3]). Der Entschluß des Vaters, seine Tochter zu vermählen, und die Vereitelung seines Planes sind eindrucksvoll kontrastiert.

135. Bei Informierungsszenen ist der Parallelismus in *Romeo and Juliet* nur wenig angewandt. Er ist vorhanden in I 5; Vers 114 ff. charakterisiert die Wärterin

---

1) In der Quelle, p. 10, gelingt es Romeos Freund, seinen Gefährten zu beruhigen, aber auf dem Feste ergeht es ihm genau so wie bei Shakespeare.

2) Fehlt in der Vorlage.

3) Diese Nebeneinanderstellung fehlt in der Quelle.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Romeo die Tochter des Hauses, V. 130 charakterisiert sie in gleicher Weise ihrem Pflegekinde Romeo. Dieser Parallelismus ist eher Schematismus zu nennen; er erinnert an die Charakteristik der Damen und Herren in *Love's Labour's Lost;* vgl. § 13,1 [1]).

136. Kontrastierte Informierungsszenen fehlen.

137. In stärkerem Maße ist dann wieder der Parallelismus bei der Anordnung von Szenen angewandt:

1. in I 2, 46 ff. treten Romeo und Benvolio auf. Sie erfahren von einem Bedienten Capulets, daß der Graf ein Fest gibt. Benvolio sieht dies als eine gute Gelegenheit an, seinen Freund von seinem Liebeskummer abzulenken. Dieser Szene geht eine Unterredung Capulets über die Vermählung seiner Tochter mit Paris voraus. Die folgende Szene zeigt uns die Gräfin Capulet damit beschäftigt, ihre Tochter auf die geplante Vermählung vorzubereiten. I 2, 1—45 und I 3 dienen somit als wirksame Einrahmungssituationen für I 2, 46 ff.

2. Parallelismus in der Anordnung liegt ferner vor in I 2 und in IV 2. In I 2, 31 ff. beauftragt der alte Capulet seinen Diener, Leute aus der Stadt zu einem Feste einzuladen:

Go, sirrah, trudge about
Through fair Verona; find those persons out
Whose names are written there, and to them say,
My house and welcome on their pleasure stay.

Mit demselben Auftrag beginnt IV 2. Capulet läßt Gäste zur Hochzeit seiner Tochter laden:

So many guests invite as here are writ.

Dieser Parallelismus [2]) in den Situationen ist durch die Lage der Szenen von besonderer Bedeutung; I 2 liegt am Anfang der tragischen Verwicklung, in IV 2 nähert sie sich ihrem Höhepunkt. Die Parallelität dient in diesem Falle dazu, Einschnitte in der Entwicklung der Handlung anzudeuten. Bei der zweiten Einladung erinnert man sich der ersten und ihrer begleitenden Umstände.

3. Eine ähnliche Aufgabe hat der Parallelismus der Anordnung in I 1 und V 3. In beiden Szenen treten die zwei feindlichen Familien und der Prinz auf. Die parallelen Si-

1) Bei Brooke findet sich dieser Parallelismus andeutungsweise.
2) Fehlt in der Vorlage.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

tuationen geben dem Stück einen wirksam abschließenden Rahmen. In der Mitte zwischen diesen beiden Szenen und den beiden genannten Parallelen ist die Streitszene III 1, in der auch die Capulets und Montagues, sowie der Prinz auftreten.

138. 1. Parallelismus bei Motiven ist zunächst verwandt bei dem Leitmotiv des Stückes, das Romeo in I 1, 181 f. ausspricht:

Here is much to do with hate, but more with love,
Why, then, O brawling love, O loving hate!

Dieselbe Szene, die dieses Wort enthält, variiert eine Seite des Motivs, den Haß, mehrfach [1]). Sie beginnt mit einem Streit zwischen den Dienern der Capulets und der Montagues; sie streiten aber nur, weil ihre Herren sich befehden:

The quarrel is between our masters and us, their men.

Dies zeigt sich, als Benvolio und Tybalt auftreten, und sofort zwischen ihnen ein Kampf entsteht. Bürger, die hinzukommen, schließen sich den Fechtenden an. Als schließlich die Häupter der feindlichen Familien selbst erscheinen, wachsen die Erbitterung und der Haß auf ihren Höhepunkt. In III 1 wiederholt sich in dem Kampfe zwischen Mercutio und Tybalt das gleiche Schauspiel.

2. Wie der Haß, so wird auch die Liebe in mehreren Variationen behandelt: in dem Verhältnis Romeos zu Rosalinde, Romeos zu Juliet und Paris zu Juliet. Da die beiden letzten Paare bei dem Parallelismus von Handlungen besprochen werden, so beschränke ich mich hier darauf, das Verhältnis Romeos zu Rosalinde zu behandeln. Die Ansichten über die Bedeutung dieses Verhältnisses für das Drama gehen auseinander. Nach Ulrici dient es bloß der Kontrastierung [2]);

---

1) V. 3 hat eine Entsprechung in Brooke, aber nicht den besprochenen Parallelismus.

Vgl. Dowden, *Shakespeare's Mind and Art*, p. 60: *He (Sh) finds he can bring forward his forces in turn, one after another more readily when they are numerated and marshalled in definite order.*

2) Ulrici, p. 356: „Rosalindens Romeo ist ein melancholischer, schlaffer, müßiger, mehr witziger als wahrer Reflexion über die Natur der Liebe sich ergehender Träumer, der nicht nur den Menschen, sondern sich selbst zu entfliehen sucht, um in der Einsamkeit, seufzend und weinend, eine andere Welt, ein anderes Ich aus seinen Phantasien sich aufzubauen; Juliets Romeo ist ein froher, frischer, Geist und Leben sprühender Jüngling, voller Energie und Schwungkraft."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Bulthaupt schreibt ihm eine andere Bedeutung zu: Shakespeare habe den ganzen Vorgang aus der individuellen Sphäre in die der Gattung setzen wollen [1]). Ich bezweifle, daß Shakespare dergleichen Abstraktionen beabsichtigt hat [2]). Eher kann man Ulrici zustimmen [3]) insofern wirklich eine Kontrastierung vorliegt [4]).

---

1) *Dramaturgie des Schauspiels II,* p. 196: „Neben der ersten Liebe eine zweite — damit ist der ganze Vorgang aus der individuellen Sphäre in die der Gattung versetzt, der einzelne ist nun weiter nichts als ein Werkzeug des unsichtbar waltenden Triebes, der für die Erhaltung der Gattung sorgt . . . . Bei Romeo jagt eine Liebe mit unheimlicher Schnelligkeit die andere. Daraus folgt: Dies ist ein charakteristischer, allgemein zu fassender Zug; nicht sowohl liebt er die Julia, als vielmehr die nach ihrem Objekt, nach Erfüllung strebende Liebessehnsucht in Romeo liebt das Weib in der Julia . . . .

p. 201, 202: Man übersehe einen eigentümlichen Zug nicht: Als ihr (der Julia) der Glaube erweckt wird, Romeo und Tybalt seien erschlagen, jammert sie über den Tod dieses ihres Vetters fast so sehr wie über den vermeinten Tod ihres Gatten. Warum? . . . . Ich glaube, hier liegt fein und dem naturell des Weibes entsprechend modifiziert die Parallele zu dem Gattungscharakter der Liebe Romeos, noch besitzt sie diese nicht ganz. Tybalt mag ihr in diesem Augenblick wie ein Vertreter des Geschlechts erscheinen, dessen schönste Krone sie mit Romeo ganz zu gewinnen hoffte (?).“

2) Julia war eben weich gestimmt, und Tybalt war immerhin ihr Verwandter. Ich glaube, daß die Rosalinden-Episode — den Namen Handlung verdient sie nicht — die Aufgabe hat, das Hauptmotiv der Symphonie zu verlieren, wie es Shakespeare in vielen Dramen liebt, und wie es der Schluß von I 5 (bezw. Anfang von II 1 in der Globe-Edition) andeutet.

Now old desire doth in his death-bed lie,
And young affection gapes to be his heir.
That fair for which love groan'd for and would die,
With tender Juliet match'd, is now not fair.

3) Vgl. auch H. N. Hudson, *Shakespeare, His Life, Art and Charakters,* p. 207: „*Romeo's first passion is airy, affected, fantastical, causing him to think much of his feelings, to count over his sighs, and play with language, as pleased with the figure he is making; which shows that his thoughts are not so much on Rosaline, or anything he has found in her, as on a figment of his own mind, which he has baptized into her name, and invested with her form. Romeo's love is a thing indefinitely different. A mere idolater, Juliet couverts him into a true worshipper.*“

4) Die Quelle bringt gleichfalls die Rosalindenepisode, aber mit dem Unterschied, daß nach dem für Romeo so folgenreichen Fest in Ca-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

3. Ein anderes, ebenfalls verschiedene Male behandeltes Motiv ist der Gegensatz zwischen dem überreichen Gefühl und dem platten, kalten, berechnenden Verstand, ein Gegensatz, den Romeo ausspricht mit den Worten:

Thou canst not speak of that thou dost not feel. III 3, 64.

Diese Erfahrung macht Romeo mit seinen Freunden Benvolio und Mercutio, die sich nicht in seine Lage hineindenken oder vielmehr hineinfühlen können, ferner bei Lorenzo, der aus Berechnung [1]) den Bund Romeo und Juliets gutheißt. Er glaubt, durch diese Vereinigung könnte der Familienzwist beigelegt werden; aber er kennt Leidenschaften nicht. Dies zeigt seine eindringliche Mahnung an Romeo:

Therefore love moderately (II 6, 14)

eine Mahnung, wie sie deutlicher keine andere zeigen könnte, daß der ehrwürdige Bruder die Leidenschaften nicht im entferntesten nachfühlt, die einen Romeo beherrschten.

Juliet begegnet in ihrer Umgebung dem gleichen „Nichtverstandenwerden". Selbst bei ihren nächsten Angehörigen [2]), ihren Eltern, kann sie nicht erwarten, daß man sie versteht, mit ihr fühlt. Ihr Vater und ihre Mutter gleichen sich in dem herzlosen Verhalten gegen ihre Tochter vollständig, wie wir bereits gesehen haben. Capulet setzt sich über die zartesten Herzensregungen mit der größten Leichtigkeit hinweg (vgl. sein „nun, einmal stirbt man doch"). Kalte Verstandesberechnung veranlaßt ihn, sein Kind zu einer Heirat zu zwingen, die es nicht will. Ähnlich wie Romeo von Mercutio muß Juliet von ihrer Amme platte und schlüpfrige Bemerkungen hören, wo sie ein Mitfühlen erwartete (vgl. II 5 und III 5, 223 ff.):

Beshrew my very heart,
I think you are happy in this second match,
For it excels your first.

Ins Groteske geht dieser Gegensatz von Gefühl und Plattheit in der Musikantenszene (IV 5). Die Spielleute haben kein

---

pulets Haus Rosalinde nicht mehr genannt wird, während sie bei Shakespeare noch mehrere Male genannt wird, u. a. in II 1, 17 und in II 3, in der Unterredung mit Lorenzo. Die häufigere Erwähnung zeigt, daß Shakespeare ihr eine nicht geringe Bedeutung für das Drama beilegt.

1) Wie bei Brooke.

2) Wie bei Brooke, nur daß dort die Mutter etwas weicher gezeichnet ist.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Empfinden für Trauer; es tut ihnen nur leid, daß sie ihre Musikinstrumente wieder einstecken und weiterziehen müssen.

139 Als letzte Art von Parallelismus in *Romeo and Juliet* bleibt der Parallelismus von Handlungen zu untersuchen. Es liegt in unserem Drama eine Kontrasthandlung zur Haupthandlung vor: die Paris-Capulethandlung. Wie der Vergleich mit der Quelle zeigt, hat Shakespeare eine Paris-Capulethandlung, nicht bloß eine Episode, beabsichtigt. Während bei Brooke und Paynter der Plan, Juliet an Paris zu verheiraten, erst nach Tybalts Tod besprochen wird — man hofft, durch eine Heirat Juliet froher zu stimmen —, läßt Shakespeare schon in der zweiten Szene des ersten Aktes Capulet und Paris sich über eine Verbindung Juliets und Paris' unterreden. Bei Brooke tritt Paris nach Juliets „Tod" nicht mehr auf; Shakespeare läßt ihn in V 1 auf den Friedhof kommen und seiner Braut Blumen streuen. Die beiden genannten Punkte, die Shakespeares Dichtung vor der Quelle auszeichnen, beweisen zur Genüge, daß Shakespeare eine Parallelhandlung beabsichtigt hat [1]). Romeos heiße, leidenschaftliche Liebe, die wie eine Naturgewalt hervorgebrochen war und beider Herzen entzündet hatte, wird scharf einem Verhältnis gegenübergestellt, das durch kalte Berechnung [2]) zustande kommen sollte, und nicht gegenseitige Zuneigung als Grundlage hatte, also erzwungen werden sollte. Es war unumgänglich notwendig, daß dieser Gegensatz zu einem tragischen Ausgang führen mußte.

140. Im Vergleich zu *Titus Andronicus* ist in der Verwendung des Paralellismus ein großer Fortschritt zu verzeichnen. In besonderer Weise ist der Parallelismus bei Stimmungssituationen ausgebildet, was bei dem stark lyrischen Charakter der Dichtung leicht erklärlich ist.

---

1) Außerdem beweist dies die Szenenführung; vgl. III 4 u. III 5, IV 2, IV 3, IV 4, IV 5.

2) Vgl. III 5, 181 f.:

a gentle man (Paris) of noble parentage,
of fair demesnes, youthful and nobly trained,
Stuff'd, as they say, with honourable parts.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Richard II.

141. Zwischen *Romeo and Juliet* und den späteren Charaktertragödien Shakespeares liegen seine mittleren Historien, von denen ich für die vorliegende Untersuchung als die geeignetste *Richard II.* wähle. Dieses Drama erschien 1597 in einer Quartausgabe; allein seine Entstehung liegt früher, wie verschiedene innere Kriterien zeigen. Dowden nimmt in seiner chronologischen Tabelle 1594 als Entstehungsjahr an. Als Quelle kommt nur Holinshed in Betracht, den ich nach Boswell-Stone's *Shakespeare's Holinshed* zitiere.

Gegen *Romeo and Juliet* zeigt die Charakteristik bedeutende Fortschritte; die einzelnen Charaktere sind eingehender differenziert.

142. Parallele Hauptfiguren weist das Stück **nicht** auf, wohl Foliefiguren zu Hauptfiguren. Solche Foliefiguren sind dem Könige zwei zur Seite gestellt: die Königin und der Bischof von Carlisle.

1. Jene ist im Gegensatz zu den Quellen nicht mehr jugendlich, sondern erwachsen. Dem Unglück gegenüber, das über ihre Familie hereinbricht, verhält sie sich widerstandslos und sentimental wie ihr Gemahl. (Vgl. II 2, III 4 und III 3). Morton Luce schreibt in seinem *Handbook to Shakespeare's Works* hierüber: „*she appears as the feminine counterpart of the leading male personage; she speaks her husband's language, and like him (unless we except V 1, 20 — 34) fondles her emotions.*“

2. Der Bischof von Carlisle ist ganz das Abbild seines Herrn; den Gottesgnadenbegriff, welchen Richard in III 3 so nachdrücklich betont:

For well we know, no hand of blood and bone
Can grape the sacred handle of our sceptre,

diesen vertritt der Bischof gleichfalls. Man vergleiche III 2, 27—32 und IV 1, 125 ff., wo er sagt:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

And shall the figure of God's majesty,
His captain, steward, deputy elect,
Anointed, crowned, planted many years,
Be judged by subject and inferior breath?

Shakespeare läßt durch ihn und die Königin einzelne Eigenschaften des Königs stärker betonen [1]).

143. Diesen beiden Paaren gleichartiger Figuren stehen zwei Paare kontrastierter Hauptpersonen gegenüber: Bolingbroke und Richard, Gaunt und York. Die beiden erstgenannten gehören zu den am schärfsten durchgeführten Kontrastfiguren, die Shakespeare geschaffen hat. Jede Charakteristik des Dramas verweilt bei diesem Gegensatz [2]). Ein unklarer Phantast, Gefühls- und Stimmungsmensch (vgl. V 5), der dem unfähigen York die Regierung des Landes überläßt und im Augenblicke der Gefahr auf den Beistand der Engel hofft, steht auf der einen Seite, — auf der andern Bolingbroke, der Realpolitiker, der seine Lage klar erkennt und sein Verhalten darnach einrichtet (II 3). Ein Vergleich ihrer Reden zeigt ebenfalls die Gegensätze scharf; während Bolingbroke in III 1 seine Rede mit dem bestimmten:

Bring forth these men

beginnt, spricht Richard weiche und gefühlsreiche Worte (vgl. III 2, 4 f.) [3]):

---

1) Holinshed gab Shakespeare die Vorlage zur Gestalt des Bischofs; vgl. Boswell-Stone, p. 116.

2) Morton Luce, in seinem erwähnten Handbuch, schreibt p. 151: „*One reason for this overdrawn King of words and phrases, maudlin sentiments, inert actions, contradictions is found in the fact that Shakespeare wished to effect the utmost possible contrast between him and Bolingbroke . . . . Bolingbroke is powerfully sketched by the pencil of mere antithesis*".

Ähnlich schreibt Buthaupt, Dramaturgie des Schauspiels II, p. 31: „Bei jenem die frechste Sicherheit, Hand in Hand mit weibischer in Samt und Seide stolzierender Schlaffheit, ein pomphaftes Pochen auf sein „Recht", aber nicht ein einziges Gran von Überlegung, wenn es dieses zu verteidigen gilt, — bei diesem das kälteste Raffinement, die klügste Wahl der Mittel, unter der demütigsten Miene ein königliches Streben, Mangel an Worten, aber vollkommenste Bereitschaft zu jeder entscheidenden Tat". Man vergleiche auch: Wolff I, p. 404—407.

3) Holinshed führt nicht den Kontrast durch. Bolingbroke wird nicht näher charakterisiert, wohl Richard; vgl. p. 106: „*he became so*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

I weep for joy
To stand upon my kingdom once again.

Wie der Vergleich mit der Quelle zeigt, hat Shakespeare diesen Gegensatz in den Figuren scharf herausgearbeitet. Von Richard und Bolingbroke gilt, was Shakespeare I 1, 41 über Kontrast sagt:

Since the more fair and crystal is the sky
The uglier seem the clouds that in it fly,

ein Zeichen, daß der Dichter bewußt mit diesem Kunstmittel gearbeitet hat.

2. York und Gaunt, Vertreter des alten Adels, sind gleichfalls zwei Hauptfiguren, die wirksam von einander abgehoben sind. Kleinlich und pedantisch ist York [1]), ängstlich und übervorsichtig; im Kampf der Parteien bleibt er am liebsten neutral (vgl. *I remain as neuter*, II 3, 159). Seine Unentschlossenheit und Zaghaftigkeit zeigt sich am deutlichsten in II 3, am Schluß der Szene, in den Worten:

It may be I will go with you: but yet I'll pause;
For I am loath to break our country's laws.

Ganz entgegengesetzt ist Gaunts Charakter. Der Gegensatz wird am wirksamsten in II 1, in der Sterbeszene, durchgeführt. Gaunt scheut sich nicht, dem Könige bittere Wahrheiten zu sagen, und ihm den bösen Zustand seines Landes vor Augen zu halten, während York sich immer bemüht, Gaunts Worte abzuschwächen und ihn zu entschuldigen. Ebenso ist das

---

greatly discomforted, that sorrowfully lamenting his miserable state, he utterlie despaired of his own safety, and calling his armie togither, which was not small, licensed everie man to depart to his home.

p. 113: . . . *diverse of the king's servants, which by licence had accesse to his person, comforted him. (being with sorrow almost consumed, and in manner half dead) in the best wise they could . . .*

p. 129: . . . *He was prodigall, ambitious, and much given to the pleasure of the bodie . . ., he was an man rather coveting to livs in pleasure than to deale with such businnesse, and the weightie affairs of the realme.*" Wie schon erwähnt, wird Bolingbroke nicht näher charakterisiert; er tritt in der Chronik nur als Handelnder auf, ohne bemerkenswerte Eigenschafteu.

1) Vgl. III 3, 7 u. 8: York:

It would be seem the lord Northumberland
To say King Richard

(statt einfach Richard).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Verhalten gegen ihre Söhne charakteristisch. Es erscheint uns natürlich und selbstverständlich, wenn der alte Gaunt dem König dankbar ist, als dieser Bolingbrokes Bestrafung mildert; aber es berührt komisch und fast lächerlich, den Eifer zu sehen, mit welchem York seinen Sohn entlarvt und verfolgt [1]). Beide wollen gute Patrioten sein, — der eine bleibt dabei ein fester, scharfkantiger Charakter, der andere aber wird zum schlaffen Augendiener. Die Herausarbeitung dieser Charaktere ist vollständig Shakespeares Eigentum.

144. Gehen wir zur Verwendung von **Parallelismus** bei Nebenfiguren über, so sind von gleichartigen in unserem Drama zwei Gruppen zu nennen.

1. Northumberland, Roß und Willoughby, Bolingbrokes Anhänger; bezeichnend ist ihr Zusammenhalten in II 1, 224 ff., wo Wort für Wort einer den andern ergänzt.

2. Bushy, Bagot und Green — *„creatures to Richard"* werden sie im Personenverzeichnis genannt — bilden die zweite Gruppe. Sie sind, wie die der ersten, nicht scharf voneinander abgehoben; in ihrer Mehrheit dienen sie dazu, die Anhänglichkeit an ihre Herren zu betonen. Alle sechs kommen auch in Holinshed's Chronik vor.

145. Kontrastierte Nebenfiguren sind:

1. Aumerle und Percy, die Vertreter des jungen Adels. Sie sind wirksam einander gegenübergestellt. Percy ist bescheiden; in II 3 sagt er zu Bolingbroke:

My gracious lord, I tender you my service,
Such as it is, being tender, raw and young,
Which elder days shall ripen and confirm
To more approved service and desert.

Percy ist kühn und mutig. Aumerle ist bloß kühn in Worten. In der Gerichtsszene IV 1, 57 ff. prahlt er:

. . . by heaven, I'll throw at all:
I have a thousand spirits in one breast,
To answer twenty thousand such as you.

Aber sobald er in bedrängte Lage kommt, ist er feige und mutlos. Dies zeigt sich, als sein Vater seinen Verrat entlarvt.

---

1) Vgl. V 2 das wiederholte: *„bring me my boots"* und V 3 die Art, wie er seinen Sohn bei dem König anklagt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Um sein Leben zu retten, flieht Aumerle zu Bolingbroke und fleht um Gnade.

3. Als dritte Gruppe paralleler Figuren sind die statistenartigen Doppelfiguren zu nennen. Wie der Name Doppelfiguren schon besagt, sind es Figuren, die nicht näher charakterisiert sind, sondern bloß für eine untergeordnete Rolle nebeneinanderstehen. Aus *Richard II.* sind hier die beiden Herolde in I 3, die beiden Hofdamen und Gesellen in III 4 anzuführen. Eine einzelne solche Person würde zu blaß sein, zwei hingegen steigern sich in ihrer Wirkung und machen erst eine belebte Szene möglich. In ihrer Zweiheit bilden sie die Vertreter eines bestimmten Berufs, Standes oder einer Gesellschaftsklasse.

146. In der Gruppierung von Personen wendet Shakespeare im vorliegenden Drama mehrfach Parallelismus an.

1. Wie dem Richard Aumerle, Carlisle, Bushy, Green und Bagot zuerteilt sind, so dem Bolingbroke Northumberland, York, Roß und Willoughby. Diese Gruppierung von Vertrauten um die Helden des Stückes entnahm Shakespeare dem altenglischen Drama [1]).

2. Einen gewissen Parallelismus der Anordnung zeigen auch die drei Vater-und-Sohn-Paare: York, Aumerle; Northumberland, Percy; Bolingbroke, Henry (letzterer wird allerdings nur erwähnt in V 3). Die Alten und die Jungen stehen sich gegenüber.

147. Parallelismus in Stimmungssituationen liegt vor:

1. in II 2; die traurige Stimmung der Königin:

Madam, your majesty is too much sad,

entspricht den Hiobsposten, die sie erhält [2]).

---

1) Vgl. R. Fischer, *Zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie*, p. 19: „Eine weitere Art von Figuren bilden die Vertrauten. Ihre Aufgabe ist es vor allem, jenen Figuren, denen sie beigegeben sind, es zu ermöglichen, sich auszusprechen, und damit dem Zuhörer zum Mitwisser ihrer geheimen Wünsche und Stimmungen zu machen. Meist aber ist damit ihre Aufgabe nicht erschöpft. Sie sind Helfer und Berater im guten wie im bösen Sinne: sie mahnen ab und reizen auf, sie vertreten die Lebensklugheit gegenüber heftigen Gemütswallungen."

2) Brandl führt diese Szene an; vgl. *Zur Szenenführung bei Shakespeare*, p. 7.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

2. Ganz ähnlich ist III 4 angelegt. Die Szene beginnt mit den Worten:

What sport shall we devise here in this garden,
To drive away the heavy thought of care?

Auch hier entspricht die traurige Stimmung am Eingang der Szene den traurigen Nachrichten, die die Königin erhält. Sie muß erfahren:

King Richard, he is in the mighty hold
Of Bolingbroke. (Vers 83).

3. Richards Monolog (V 5) ist voll von Todesahnungen, die sich nur als zu wahr erweisen. Er wird von Exton in derselben Szene ermordet.

148. K o n t r a s t i e r t e Stimmungssituationen sind:

1. in II 1. Kaum ist Gaunt gestorben — der Ernst des Todes hat alle mit Ausnahme von Richard weich gestimmt —, als dieser auch schon anordnet, Gaunts Silberzeug und Geld einzuziehen; ein greller Kontrast in dieser weihevollen Stunde.

2. Richards Stolz und zuversichtliche Stimmung in III 2 — er ist vollkommen davon überzeugt, daß Gott seinen Gesalbten nicht im Stiche lassen wird — steht in wirksamem Gegensatz zu seiner Verzweiflung und stumpfen Ergebenheit in III 3; vgl. Vers 143 ff.:

What must the king do now? must he submit?
The king shall do it: must he be deposed?
The king shall be contented: must he lose
The name of king? o' God's name, let it go.

149. G l e i c h a r t i g e E n t s c h l i e ß u n g s s z e n e n finden sich verschiedene in *Richard II.*

1. In I 1 läßt Richard Bolingbroke und Norfolk rufen; sie werden sofort hereingeführt und verhört.

2. Am Schluß dieser Szene ordnet der König an, daß zu Conventry in einem Turnier durch ein Gottesurteil der Schuldige entdeckt werden soll; in I 3 sehen wir den Hof in Coventry versammelt.

3. Die letzten Worte des ersten Aktes zeigen uns Richards Habgier; er will zu Gaunt, der im Sterben liegt, um dessen Vermögen sich anzueignen; vgl. I 4, 59 ff.:

Now put it, God, in the physician's mind
To help him to his grave immediately!

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

The lining of his coffers shall make coats
To deck our soldiers for these Irish wars.
Come, gentlemen, let's all go visit him:
Pray God we may make haste, and come too late!

In der folgenden Szene sehen wir Richard in Gaunts Haus seine Absichten ausführen.

4. In V 4 äußert Exton, daß er Richard töten will; in V 5 führt er diesen Plan aus.

150. Zwei Paare kontrastierter Entschließungsszenen weist das Drama auf.

1. Am Ende des ersten Aktes erhält Richard die Nachricht, daß Gaunt auf dem Sterbelager liegt. Seine Antwort auf diese Botschaft sind die oben angeführten Worte (I 4 v. 59 f.), die schließen:

Pray God we may haste and come too late.

Zu diesen letzten habgierigen und gehässigen Worten des ersten Aktes stehen Gaunts wohlgemeinte Wünsche für Richard am Anfang des zweiten Aktes in schärfstem Gegensatz:

Will the king come, that I may breathe my last
In wholesome counsel to his unstaid youth?

Gaunt ist besorgt um Richards und Englands Zukunft, während dieser zur selben Zeit nur daran denkt, sich mit den Gütern des sterbenden Herzogs zu bereichern.

2. Nachdem Richard (IV 1) abgedankt hat, und alles sich zu Gunsten Bolingbrokes zu entwickeln scheint, setzt dieser den Tag seiner Krönung fest; vgl. Vers 319 und 320:

On Wednesday next we solemnly set down
Our coronation: lords, prepare yourselves.

Hierzu steht in scharfem Gegensatz die unmittelbar folgende Situation, die eine Verschwörung gegen Bolingbrokes Leben behandelt, also seinen Plan vernichten will.

3. Einen ähnlichen Gegensatz in Entschließungssituationen finden wir in II 1. Kaum ist Gaunt gestorben, als Richard den Zug nach Irland anordnet. Für seine Abwesenheit setzt er York als Regenten ein und glaubt so, ohne Bedenken aufbrechen zu können. Dies drücken die Worte aus:

Be merry, for our time of stay is short. Vers 223.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Als er mit seinem Gefolge weggegangen ist, zeigt sich, daß er sehr wenig Ursache hat, sorglos zu sein. Der Unwille und die Entrüstung der Anhänger Gaunts gegen ihn äußern sich deutlich in der folgenden Unterhaltung, und man sieht, daß die Verschwörung gegen Richard bereits in größter Nähe ist (vgl. Vers 277 ff.). Man wartet bloß seine Überfahrt nach Irland ab, um das Joch abzuschütteln.

151. Weitmehr als in *Romeo and Juliet* wendet Shakespeare in *Richard II.* Parallelismus bei Informierungsszenen an. Gleichartig sind angelegt:

1. I 3, 7—25 und 26—50, die Einleitungssituationen zu dem Turnier in Coventry. Die parallelen Fragen und Antworten Richards, bezw. des Lords Marshall, und der beiden Angeklagten verstärken den Eindruck der Feierlichkeit.

2. Sehr wirksam wird der Parallelismus in Informierungsszenen bei Botenmeldungen angewandt:

a) in II 2, 53 ff.: Green kommt mit der Nachricht, daß

The Lord Northumberland, his young son Henry Percy,
The Lords of Ross. Beaumont and Willoughby
With all their powerful friends are fled to him (Bolingbroke).

Ein Bedienter Yorks meldet den Tod der Herzogin Gloster, sodaß York schmerzerfüllt ausruft:

What a tide of woes
Comes rushing on this woeful land at once!

b) In III 2: Richard ist in sehr zuversichtlicher Stimmung, als Salisbury kommt und den Abzug der wallisischen Hilfstruppen mitteilt. Kaum hat der König diese Hiobspost hören müssen, als Scroop auftritt und ihm noch schlimmere Nachrichten bringt. Er erzählt von Bolingbrokes siegreichem Vordringen, von der Hinrichtung der Vertrauten Richards und dem Abfall Yorks.

c) In V 6: diese Szene bringt nicht weniger als vier Botenmeldungen: Northumberland, Fitzwater, Percy und Exton treten nacheinander auf, jeder mit einer neuen Nachricht von dem Sieg der Sache Bolingbrokes.

Dieses einfache Kunstmittel des parallelen Nacheinander von Botenmeldungen verstärkt sehr wirksam den Eindruck der unheilvollen wie der guten Nachrichten.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

152. Kontrastierte Informierungssituationen finden wir:

1. In V 2, 1—21 und v. 29—40, in den Erzählungen über den Einzug Bolingbrokes und Richards in London.

2. V 2, 44—45 und 72 ff.: York ist von der Treue seines Sohnes überzeugt:

I am in parliament pledge for his truth
And lasting fealty to the new made king.

Nur zu bald muß er das Gegenteil erfahren, als er sieht, daß sein Sohn ein Hochverräter ist. Vers 72, in derselben Szene, ruft er aus:

Treason! foul treason! Villain! traitor! slave!

153. Der architektonischen Stilisierung im Drama dient der Parallelismus der Anordnung von Situationen.

1. Jeder, der IV 1 [1]) liest, wird sogleich an I 1 erinnert. In beiden Fällen haben wir Gerichtsszenen, deren Ausgang ist, daß die Streitfrage durch ein Turnier entschieden werden soll [2]), allerdings mit dem großen Unterschied, daß Bolingbroke in I 1 als Angeklagter, in IV 1 dagegen als Richter dasteht. Auch das Verfahren nach dem Zweikampf ist grundverschieden: der wenig energische und unfähige Richard verbannt die beiden Angeklagten ziemlich willkürlich, der tatkräftige Bolingbroke hingegen läßt seine Gegner bis auf Aumerle umbringen. Diesen sucht er auf seine Seite zu ziehen; er läßt ihn im Lande und damit in seiner Beobachtung bleiben.

Charakteristisch ist die Stelle, die Shakespeare der zweiten Gerichtsszene zuweist. Da dem Drama ein eigentlicher Höhepunkt fehlt, mußte dem Dichter für die Komposition daran gelegen sein, auf andere Weise seine Szenen zu gruppieren. Diese Aufgabe erfüllen die beiden parallelen Gerichtsszenen vollkommen. In der ersten Szene steht Richard noch im Vollbesitz der Macht, in der zweiten sehen wir ihn als Gefangenen

---

1) Diese Gerichtsszene erscheint zum erstenmal in der dritten Auflage der Quartoausgabe im Jahre 1608. Dowden hält es jedoch für wahrscheinlich, daß diese Szene bereits einen Bestandteil der ursprünglichen Fassung gebildet hat, aber aus politischen Gründen unterdrückt wurde.

2) Shakespeare fand den Inhalt beider Szenen in Holinshed vor (vgl. p. 78—81 u. p. 111).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

auftreten. In den drei ersten Akten steht Richard im Vordergrund — wenn auch das Gegenspiel sehr viel Raum einnimmt — in den beiden letzten Akten hingegen Bolingbroke. Daß diese Gegenüberstellung der Szenen am Anfang und am Ende des Dramas mit bewußter künstlerischer Absicht von Shakespeare geschaffen ist, zeigt sein eigner Ausspruch in I 3, 265 ff. Gaunt spricht von der Rückkehr seines Sohnes aus der Verbannung:

The sullen passage of thy weary steps
Esteem as f o i l, wherein thou art to set
The precious jewel of thy home-return.

Bemerkenswert ist hier, daß Shakespeare den Ausdruck „foil" gebraucht, ein Beweis, daß er bewußt mit dem Kunstmittel des Kontrastes arbeitete. Auf die erste Gerichtsszene deutet umgekehrt in IV 1 die Erwähnung des verbannten Norfolk; vgl. IV 1, 84 [1]).

---

1) Einen ähnlichen Parallelismus der Anordnung hat Shakespeare in *Richard III.* In I 2 wirbt Richard um Anna, die Frau des von ihm ermordeten Eduard; mit teuflischer Geschicklichkeit weiß er sie zu gewinnen. Dieser Szene ist IV 4 völlig parallel, wo Richard nach der Ermordung der Königssöhne die Mutter um die Hand des einzigen, ihr verbliebenen Kindes bittet. Der Ausgang bleibt allerdings in dieser Szene unbestimmt; erst in der folgenden erfahren wir, daß Elisabeth ihre Tochter an Richmond vermählen will.

W. Öchelhäuser schenkt diesen beiden Szenen größere Aufmerksamkeit in seinem Essay über *Richard III.* (vgl. Sh. Jb. III). Er sucht nachzuweisen, daß die Einwilligung der Elisabeth in IV 3 nur Verstellung sei, und spricht über die Bedeutung dieser beiden Szenen für die Architektur des Dramas. „Je richtiger Shakespeare der Anna-Szene, worin Richard Sieger bleibt, ihre Stelle gleich im Anfang der aufsteigenden Handlung angewiesen hat, um so bestimmter dürfen wir annehmen, daß die Elisabeth-Szene an der entgegengesetzten Stelle, wo sie im Drama steht, auch eine Station der abwärtssteigenden Handlung bedeuten soll, die moralische Niederlage im Gegensatz zu jenem moralischen Sieg (Oe. nimmt also IV 4 als Kontrastszene zu I 2 an). Als Gegensätze wirken beide Szenen außerordentlich. Die Elisabeth-Szene bildet die Sühne des Dichters für die bereits aus den Grenzen des Ästhetischen herausdrängende Anna-Szene. Der Dichter hat in Elisabeth nicht die Schwächen der Anna bis zum Verbrechen erweitern wollen, das Weib überhaupt als durch geschickte Überredung zu jeder Verleugnung der heiligsten Gefühle fähig darzustellen — er hat umgekehrt die Grenzen zeichnen wollen, wie weit ein Teufel Macht hat über ein Frauenherz — und wo diese aufhört . . .

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

2. Es entsprechen sich ferner I 2 und V 2; in I 2 sucht die Herzogin von Gloster, Gaunt zur Ausführung von Racheplänen zu bewegen; allein ihre Bemühungen sind vergeblich; in V 2 will die Herzogin von York ihren Gemahl von dem unsinnigen Vorhaben abbringen, seinen Sohn bei dem König des Verrats anzuklagen, gleichfalls ohne Erfolg. In beiden Fällen werden die Interessen der Familie von den Frauen erfolglos vertreten. Architektonisch kann man auch diese Anordnung der Szenen nennen, weil, wie im ersten Falle (I 1 und IV 1), die eine Szene sich am Anfang des Stückes, die andere sich am Ende befindet. Beide Szenen hat Holinshed nicht.

3. Richards Erzählung von Bolingbrokes Verhältnis zum Volke; vgl. I 4, 25 f.:

How he did seem to dive into their hearts
With humble and familiar courtesy,
What reverence he did throw away on slaves,

entspricht V 2 Yorks Bericht von Bolingbrokes Ritt durch die Straßen Londons (Vers 7 f.):

Whilst he, from one side to the other turning,
Bareheaded, lower than his proud steed's neck,
Bespake them thus: I thank you, „countrymen".

Dort sehen wir die Besorgnis, daß er sich einst zum Herrscher machen möchte, hier die Erfüllung der Ahnung.

Diese drei Fälle von Parallelismus der Anordnung geben dem Stück eine straffe Komposition.

154. Der Parallelismus von Motiven ist in *Richard II.* wenig ausgebildet. Als einziges Motiv, das mehrfach variiert wird, ist das Verschwörungsmotiv zu nennen. Mit ihm be-

---

Der Riß in der Natur soll nicht ins Unendliche klaffen. Bei der Mutterliebe macht er halt."

Diese Art von SzenenparaHelismus weist Shakespeares letzte Historie *Henry VIII.* in starkem Maße auf. Ich kann hier nur hinweisen auf den Parallelismus, der besteht zwischen den Szenen

I 2 und V 1, Wolsey und der König, Cranmer und der König,
II 4 und V 3, die beiden Sitzungen,
II 1 und IV 1, in den auftretenden Personen und den Unterredungen.

Auffallend ist, daß Shakespeare auch hier in einem späten Stück (ähnlich wie im *Tempest*) eine große Neigung zeigt zu stilisieren. (Vgl. § 103.)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

ginnt der erste Akt, in dem Bolingbroke und Norfolk sich gegenseitig anklagen, treulos gehandelt zu haben. Im folgenden Akt (II 1) nimmt die Verschwörung gegen Richard ihren Lauf; selbst York, den Richard zum Regenten eingesetzt hat, fällt ab. Am Schluß von IV 1 beraten ein Abt und der Bischof von Carlisle eine (neue) Verschwörung gegen Bolingbroke; in V 2 wird Aumerle entlarvt.

155. Parallelismus von H a n d l u n g findet sich nicht in unserem Drama, da außer der Richard-Bolingbroke-Handlung keine andere Handlung vorliegt.

156. Außer dem Fortschritt in der Charakterzeichnung, der in der Einleitung zu diesem Kapitel angedeutet wurde, weist *Richard II.* einen sehr ausgebildeten Parallelismus von Situationen auf, vorzugsweise in der architektonischen Anordnung.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MINNESOTA

Julius Caesar.

157. *Julius Caesar* wird zu den vollendetsten Dramen Shakespeares gerechnet. Dowden [1]) schreibt über dieses Stück: „*Everything is wrought out in the play with great care and completeness; it is well planned and well proportioned*". Seine Abfassungszeit fällt in das Jahr 1601; es liegt also unmittelbar vor den großen Tragödien und bildet somit einen bedeutungsvollen Markstein in der vorliegenden Untersuchung. Seine Quelle war *North's Plutarch*, den ich nach dem Abdruck in *Hazlitt's Shakespeare's Library* (Part I. vol. III) zitiere.

158. In der Charakterzeichnung ist ein weiterer Fortschritt festzustellen, der hauptsächlich darin besteht, daß die Gestalten lebensvoller und lebenswahrer werden. Infolgedessen verliert auch der Parallelismus an Schematismus; nicht ganze Charaktertypen werden parallel gezeichnet, sondern nur einzelne Seiten.

Dreimal verwendet Shakespeare Parallelismus bei Hauptpersonen.

1. Calpurnia und Caesar sind gleich abergläubisch [2]). Von Caesar wird dies schon in II 1, 195 ff. ausgesagt:

> *For he is superstitious grown of late,*
> *Quite from the main opinion he held once*
> *Of fantasies, of dreams and ceremonies.*

Die folgende Szene zeigt dann die abergläubische Furcht beider Gatten. Caesar gibt sich zwar den Anschein, als ob er sich aus Träumen und bösen Vorzeichen nichts mache. Aber man merkt seinem ganzen Verhalten die Besorgnis an. Schon soll Mark Anton dem Senat sagen, Caesar sei unpäßlich und könne nicht kommen, als Decius erscheint und durch Schmeicheleien Caesar überredet, doch die Senatssitzung abzuhalten.

---

1) *Shakspere-Primer*, p 117.
2) Wie in der Vorlage, p. 181.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

2. Dem würdigen, hoheitsvollen Charakter des Brutus entspricht derjenige seiner Gemahlin Portia [1]). Hierzu bemerkt Wolff II, p. 86: „In den Frauen, die sie wählen, erkennt man den Charakter der Männer.“ Dies trifft für Brutus und Portia vollkommen zu. Sie will sich ihres großen Gatten würdig zeigen, erhebt aber dann auch den Anspruch, alles mit ihm zu teilen; vgl. II 1, 292:

I grant I am a woman; but withal
A woman that Lord Brutus took to wife;
I grant I am a woman; but withal
A woman well-reputed, Cato's daughter.

3. Dowden sieht Julius Caesar als Hauptperson des Dramas an, was der Titel des Stückes auch zu bestätigen scheint. Im zweiten Teile ist es Caesars Geist, der die Handlung weiter treibt, und der sich in Octavian verkörpert. In sofern kann man diesen ein schwaches Abbild Caesars nennen. Und es steckt in der Tat etwas von dem gewaltigen Geist seines Vorgängers in diesem Manne, etwas von Caesars kühl berechnender Staatsklugheit, wie es IV 1 zeigt, etwas von Caesars Soldatengeist und seiner Tatkraft.

In V 1, 20 setzt er sich sehr bestimmt gegenüber Antonius durch:

I do not cross you; but I will do so. [2])

In Lepidus und Brutus lobt er besonders ihre soldatische Tüchtigkeit (vgl. IV 1 und V 5, 79).

4. Ein treues Abbild seines edlen Herrn ist Brutus' Sklave Lucius [3]). Dies zeigt sich besonders schön in der Zeltszene (IV 3). Brutus möchte zur Zerstreuung etwas Saitenspiel haben. Als er aber sieht, daß Lucius müde ist, sagt er teilnehmend zu ihm, Vers 259:

I trouble thee too much, but thou art willing.

Allein Lucius erwidert:

It is my duty, sir.

---

1) Die Quelle schreibt über Potia p. 203: . . . *this young lady being excellently well seene in Philosophie, loving her husbund well, and being of o noble courage as she was also wise . . .*

2) Fehlt in der Quelle; er war krank während der Schlacht; vgl. p. 234: „*For Octavius could not follow him becaus of his sickness and therefore stayed behind*“.

3) Fehlt bei North.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Wir sehen hier bei dem Sklaven das gleiche, ausgeprägte Pflichtgefühl, das seinen Herrn veranlaßte, Caesar zu töten.

159. Besonders zahlreich sind in *Julius Caesar* kontrastierte Hauptpersonen vertreten. Brutus allein ist gegen vier Figuren kontrastiert:

1. gegen Caesar[1]). II 1 und II 2 zeigen deutlich den Gegensatz: den ruhigen, philosophischen, selbstlosen Brutus angesichts großer, gefahrvoller Unternehmungen und den ängstlichen, auf sein Wohl bedachten Caesar, der leicht durch Schmeicheleien sich beeinflussen läßt. Den Republikaner und den Begründer der abendländischen Monarchie sehen wir gegenübergestellt.

2. gegen Octavian. Am wirksamsten sind sie kontrastiert in II 1 und IV 1: der teilnehmende Philosoph und der kalte Politiker. In II 1, 161 ff. mahnt Brutus die Verschworenen, nicht zu viel Blut zu vergießen; nur Caesar soll getötet werden. Es sind philosophische Erwägungen, die ihn zu dieser Mahnung veranlassen:

Our course will seem too bloody, Caius Cassius,
To cut the head off and then hack the limbs,
Like wrath in death and envy afterwards;
For Antony is but a limb of Caesar;
Let us be sacrificers, but no butchers, Caius.
We all stand up against the spirit of Caesar;
And in the spirit of men there is no blood:
O, that we then could come by Caesar's spirit,
And not dismember Caesar!

Ganz anders verhält sich Octavian in IV 1, als er mit Lepidus und Antonius berät, wer zu töten ist. Er ist eher geneigt, zu viele als zu wenig hinrichten zu lassen. Nur der praktische Vorteil ist bei Octavian der leitende Gedanke. Kalt kann er zu Lepidus sagen (Vers 2):

Your brother too must die [2]).

---

1) In Übereinstimmung mit der Vorlage.

2) Shakespeare folgt hier ziemlich genau seiner Vorlage; vgl. p. 330 (*Life of M. Antony*): *But Brutus would in no wise consent to it* (Tötung anderer Römer) *saying: that ventring on such an enterprise as that, for the maintenance of law and justice, ought to be dear from all villany.*

Und über Oktavian heißt es p. 336: . . . *Yet some writers affirm that Caesar (Octavian) and Antony requested Paulus might be slain, and that Lepidus was contented with it.*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

3. gegen Cassius[1]). Der Idealist und der Realist stehen sich gegenüber. Dieser Gegensatz zeigt sich besonders bei der Verschwörung gegen Caesar. Als in II 1 die Verschworenen zusammenkommen, will Cassius ihnen vorsichtshalber einen Eid abnehmen. Allein Brutus erklärt, die Sache, für die sie kämpften, sei in sich gefestigt genug; der Eid also sei überflüssig; auch ist er, wie schon erwähnt wurde, gegen Cassius' Vorschlag, Antonius gleichfalls zu töten. Als man zur Ausführung des Planes geht (III 1), zeigt sich Cassius aufgeregt und übervorsichtig; er fürchtet jeden Augenblick, das Vorhaben könne mißlingen, und hat bei diesen Gedanken schon die Absicht, sich zu töten; Brutus hingegen bleibt vollkommen ruhig und mahnt seinen Gefährten:

Be constant!

Nach der Ermordung Caesars hofft Brutus, Mark Anton als Freund gewinnen zu können, und glaubt, ihm unbedenklich erlauben zu dürfen, zum Volke zu sprechen, entgegen den Warnungen Cassius', der sich auch hier wieder als Realpolitiker zeigt[2]); vgl. III 1, 232 ff.:

Cass.: *You know not what you do: do not consent*
That Antony speak in his funeral:
Know you how much the people may be moved
By that which he will utter?

Am schärfsten wird die Gegenüberstellung in der Zeltszene (IV 3), durchgeführt[3]). Der für Bestechlichkeiten zugängliche Cassius muß sich hier von Brutus, der seine Hände nicht beflecken will, eine ernste Rede gefallen lassen, die uns den Abstand deutlich zeigt, der zwischen beiden besteht[4]).

Als es sich dann zum Schluß um die Frage handelt, ob nach Philippi marschiert werden soll oder nicht, rät der vorsichtige Cassius wieder ab; Brutus jedoch, seiner Sache vertrauend, zieht mit seinem Heere nach Philippi. In V 1 diskutieren Brutus und Cassius die Möglichkeit, daß die Schlacht für

---

1) Vgl. Gervinus *Shakespeare IV*, p. 64 ff.

2) Wie in der Quelle, p. 212.

3) In Übereinstimmung mit der Quelle, p. 231—232.

4) Vgl. F. Th. Vischer, *Shakespeare Vorträge VI*, p. 73: „Wie hoch über Cassius steht Brutus da in jenem Wortwechsel vor der Schlacht von Philippi . . . Brutus bleibt inmitten der Kriegsverwilderung der ehrliche Mann, der Charakter."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

sie ungünstig auslaufen könnte. Cassius ist in diesem Falle willens, sich in sein Schwert zu stürzen; Brutus, der Idealist, kann den Selbstmord nicht mit seiner Lehre vereinen; vgl. V 1, 106 ff.:

. . . arming myself with patience
To stay the providence of some high powers
That govern us below.

Daß er diesen Vorsatz später nicht ausführt — er stürzt sich in sein Schwert wie Cassius —, scheint eine leise Ironie Shakespeares zu sein.

4. gegen Antonius. In einem Punkte zwar stimmen beide überein: sie sind beide im Vergleich zu Cassius und Octavian Menschen mit warmem Herzen. Im übrigen aber sind sie vollständig entgegengesetzte Naturen. Diesen Gegensatz spricht Brutus selbst in I 2, 28 f. aus:

I am not gamesome: I do lack some part
Of that quick spirit that is in Antony.

Brutus hat seine Affekte dem Willen und der Einsicht unterworfen und ein edles Bild aus seinem Menschen herausgemeißelt; Antonius hingegen ist von einer leidenschaftlichen Natur, heißblütig und ohne Selbstbeherrschung. Der Gegensatz ihres Wesens wird besonders deutlich offenbar in ihrem verschiedenen Verhalten gegenüber dem Schmerz und der Trauer. Während Antonius' Schmerzensausbruch an der Bahre Caesars keine Grenzen kennt, bleibt Brutus (IV 3), als er den Tod seiner Gattin erfährt, vollkommen ruhig. Es war dies wohl ein Verlust, der ihm sehr nahe ging; denn er hatte ein warmes, teilnehmendes Herz, wie sein Verhältnis zu Lucius zeigt; aber er hatte sich, wie selten ein Mensch, vollständig in der Gewalt. Am wirkungsvollsten jedoch kontrastiert Shakespeare Brutus und Antonius in ihren Reden zum Volk (vgl. III 2). Sachlich und schlicht, ohne Umschweife und Hintergedanken spricht Brutus über die Ermordung Caesars; geschickt seine eigentliche Absicht verbergend, aufstachelnd und leidenschaftlich, redet Antonius (vgl. § 167, 2).

5. Eine weitere, wenn auch nicht ganz durchgeführte Kontrastgruppe, bilden Octavian und Antonius. Jener tritt uns an den wenigen Stellen, wo von ihm die Rede ist, entgegen als Soldat, der sich durchsetzt, als kühl und berechnend, sach-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

lich und knapp in Worten. Antonius hingegen ist Genußmensch; es heißt von ihm in II 1, 188 f.:

he is given
To sports, to wildness and much company.

Er ist weich, wie er in seinem Verhalten an Caesars Bahre zeigt, weitschweifig in Worten. Die letzten Zeilen des Dramas deuten diesen Unterschied der Charaktere gleichfalls an; während in Antonius' Worten das Mitempfinden und -fühlen durchklingt:

This was the noblest Roman of them all . . .
His life was gentle, and the elements
So mixed in him that Nature might stand up
And say to all the world: „This was a man!"

spricht Octavian einfach und sachlich von den Beerdigungsfeierlichkeiten. Er soll bestattet werden:

most like a soldier.

6. Ein letztes Paar von Kontrastfiguren bilden Calpurnia und Portia, deren Charakter oben schon besprochen wurde.

160. Bei Nebenfiguren ist im vorliegenden Drama der Parallelismus nur wenig verwandt. In I 1 sind Flavius und Marullus ziemlich gleich gezeichnet; einer ergänzt den andern in seinen Reden [1]).

Doppelfiguren und Gruppen von Figuren finden sich verschiedene in *Julius Caesar*. Zu ihnen gehören:

1. die beiden Bürger in I 1.

2. die Bürger in III 2. Die dramatische Wirkung dieser Szene beruht zum größten Teil auf der Nebeneinanderstellung von Doppelfiguren, die zwar keinen individuellen Charakter haben, aber in ihrem Nacheinander und Nebeneinander viel zur Belebung der Szene beitragen. Man vergleiche zum Beispiel die Situation nach der Rede des Brutus, Vers 54 ff.:

Firt Citizen: *Bring him with triumph home unto his house.*
Second Cit.: *Give him a statue with his ancestors.*
Third Cit.: *Let him be Caesar.*
Fourth Cit.: *Caesar's better parts*
Shall be crowned in Brutus.

oder Vers 113—122: die lebhaften Erwiderungen und Ein-

1) In der Quelle werden beide erwähnt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

würfe der Bürger; ferner v. 202—208, als ihnen Caesars Leiche gezeigt wird:

First Cit.: *O piteous spectacle!*
Second Cit: *O noble Caesar!*
Third Cit.: *O woeful day!*
Fourth Cit.: *O traitors, villains!* [1]) u. [2])

In der folgenden Szene illustriert die Nebeneinanderstellung der Figuren wirksam die Aufregung der Volksmassen. Man hält Cinna auf und fragt ihn:

First Cit: *What is your name?*
Second Cit.: *Whither are you going?*
Third Cit.: *Where do you dwell?*
Fourth Cit.: *Are you a married man or a bachelor?*

3. die beiden Soldaten in V 4.

161. Wie in früheren Dramen hat Shakespeare auch hier einen gewissen Parallelismus der Anordnung von Personen. Nur mit dem Unterschied wird er jetzt verwandt, daß er weniger schematisch ist. Dem Octavian und Antonius auf der einen Seite entsprechen Cassius und Brutus auf der andern. Beiden Seiten ist eine Frauengestalt zugewiesen.

162. Parallelismus bei Stimmungsszenen findet sich mehrfach in unserem Drama. Gleichartige Stimmungssituationen liegen vor:

1. in I 3. Dem Aufruhr und der Empörung in der menschlichen Gesellschaft geht der Aufruhr der Natur parallel [3]). Cassius empfindet dies und spricht es in I 3, 128 f. aus:

> *And the complexion of the element*
> *In favour's like the work we have in hand,*
> *Most bloody, fiery and most terrible.*

2. Auf den tragischen Ausgang Caesars bereiten verschiedene Szenen vor.

---

1) Die Vorlage berichtet einfach von der Wirkung der Rede Antonius'; vgl. p. 212: „*There withal the people fell presently into such a rage and mutiny, that there was no more order kept amongst the common people. For some of them cried out: „Kill the murtherers, others plucked up forms, tables . . .*“

2) Vgl. auch R. Öhme: *Die Volksszenen bei Shakespeare und seinen Vorgängern*, p. 20 u. 21.

3) Wie in der Vorlage.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

a) In I 2, 12—24 warnt ein Wahrsager Caesar vor den Iden des März [1]):

Beware the ides of March.

b) II 3, der Brief des Artemidorus, der gleichfalls Caesar warnen soll [2]).

c) II 4, Portias Unruhe und Sorge für das Gelingen des Planes ihres Gatten.

d) Das Auftreten des Wahrsagers in III 1 und die Überreichung des Briefes durch Artemidorus.

Alle diese Situationen sind parallel in ihrem Stimmungsgehalt, der Caesars Ende ahnen läßt. In ihrer Parallelität verstärken sie sich.

3. Das Erscheinen von Caesars Geist in Brutus' Zelt vor der Schlacht von Philippi bildet eine Vorbereitung für die eintretenden Ereignisse [2]). Auch hier wird der Ton angeschlagen, den der Dichter für die folgenden Szenen wünscht. Der Schluß von IV 3 entspricht dieser Stimmung.

4. Ebenso wird Cassius durch ein böses Vorzeichen auf den unglücklichen Ausgang vorbereitet [2]). Er erzählt im V 1, 80—89:

Coming from Sardis, on our former ensign
Two mighty eagles fell, and there they perched,
Gorging and feeding from our soldier's hands.
Who to Philippi here consorted us:
This morning are they fled away and gone.

163. Kontrastierte Stimmungssituationen sind:

1. In I 2: Cassius' und Brutus' ernstes Gespräch wird durch einen „*flourish* und *shout*" (nach Vers 77) plötzlich unterbrochen. Das fröhliche Jauchzen der Menge hebt sich wirksam von den finsteren Gedanken der beiden ab [3]).

2. Shakespeares beliebte Verwendung komischer Stellen in ernster Umgebung findet sich nur wenig in *Julius Caesar*.

a) In I 1 sind die launigen Worte der Bürger, ihre Wortwitze und Wortspiele zu nennen.

b) In III 3: Cinnas Auftreten, das Shakespeare ins Komische zieht [4]).

---

1) Wie in der Vorlage.

2) In Übereinstimmung mit der Quelle. 3) Nicht in der Quelle.

4) In der Quelle vorhanden, aber nicht mit der komischen Wirkung; vgl. p. 213.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

c) In IV 3, 128—138: das Erscheinen des Poeten in der ernsten Unterredung zwischen Brutus und Cassius [1]). Es ist dies eine Dissonanz, welche die Szene sehr belebt.

3. IV 1 auf der einen Seite, IV 2 und IV 3 auf der andern. Diese Szenen zeigen sehr scharf den Gegensatz der Stimmungen in den zwei Lagern. Dort herrscht Einigkeit, kalte Staatskunst, unbekümmert um sittliche Normen; hier sehen wir Zwist zwischen den Führern und Kampf der Sittlichkeit mit der Bestechlichkeit. Der Zuschauer kann nach diesen beiden Situationen ahnen, daß auf der Seite der Sieg sein wird, die einig und geschlossen in sich ist [2]).

164. Entschließungsszenen, die parallel angelegt sind, weist *Julius Caesar* nur wenige auf.

1. In II 1 beschließen die Verschworenen, Caesar am folgenden Morgen zu besuchen; in II 2 erscheinen sie vor ihm.

2. In II 3 äußert Artemidorus seinen Entschluß, Caesar einen Warnungsbrief zu überreichen; in III 1 führt er seinen Plan aus.

3. Am Schlusse von III 2 beschließt Antonius, zu Octavian zu gehen; in IV 1 sitzt er mit ihm und Lepidus zusammen und hält Kriegsrat.

165. Kontrastierte Entschließungssituationen weist II 2 auf. Calpurnia sucht, durch Träume beunruhigt, ihren Gemahl zu veranlassen, nicht in den Senat zu gehen. Caesar jedoch hält es für schimpflich und feige, sich durch Träume abschrecken zu lassen:

Cowards die many times before their deaths.

Er läßt sich aber schließlich dazu überreden, Antonius zu senden:

Mark Antony shall say I am not well;
And, for thy humour, I will stay at home.

Kaum hat er dies gesagt, als Decius eintritt, um Caesar abzuholen. Zunächst sagt Caesar sehr bestimmt, ohne den Grund anzugeben:

I will not come;

---

1) In der Quelle vorhanden, vgl. p. 230.
2) Fehlt in der Quelle.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

allein durch Schmeicheleien bringt Decius ihn bald zu dem Entschluß, doch in den Senat zu gehen:

Give me my robe, for I will go.

Dieser fortwährende Wechsel in Entschließungen belebt die Szene und illustriert zugleich Caesars Charakter (den der Shakespeare'schen Auffassung).

166. Mannigfaltiger ist die Verwendung von Parallelismus bei I n f o r m i e r u n g s s i t u a t i o n e n.

1. I 1 und I 2 dienen sehr wirksam dazu, uns mit der Lage in Rom bekannt zu machen. In I 1 werden die Bürger von Flavius und Marullus angeredet und aufgefordert, von Caesar abzufallen; in I 2 versucht Cassius — hier allerdings in geschickterer und feinerer Weise —, Brutus von Caesar abzuziehen.

2. In I 2 sind Cassius' und Cascas Erzählungen über Caesar parallel; vgl. Vers 90—131 und Vers 235—280. Beide gehen darauf aus, Caesar herabzusetzen, und verstärken sich in ihrer Wirkung.

3. III 1, 254—275 bereitet auf die Rede des Antonius in III 2 vor. Antonius offenbart uns in III 1 seine wahren Absichten, die wir ihn in der folgenden Szene ausführen sehen.

4. Der Schluß von III 1 ist dem von III 2 ganz parallel. In beiden Fällen haben wir ein Gespräch zwischen Antonius und seinem Diener. Am Schluß von III 1 erhält dieser Bote den Auftrag, das Ergebnis der Marktrede des Antonius abzuwarten, bevor er zu Octavianus geht; in III 2 erfahren wir, daß Octavian inzwischen eingetroffen ist. Durch derartige kurze, parallele Szenenabschnitte in kurzen Abständen, gelingt es dem Dichter, die Fäden der Handlung straff zusammenzuziehen.

5. V 3 und V 5 sind in mancher Hinsicht parallel. Beide Feldherren stürzen sich, nachdem ihre Sache verloren ist, in ihr Schwert. Ihr Tod ist in seiner Doppelheit eine Darstellung von Shakespeares Glauben an eine sittliche Weltordnung. Dies zeigen ihre letzten Worte. Cassius sagt:

Caesar, thou art revenged.

und Brutus' letztes Wort ist:

Caesar, now be still! [1]).

---

1) Bei Plutarch töten sich die beiden Feldherren auch.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

167. K o n t r a s t i e r t sind die Situationen:

1. in III 3 und IV 1. III 3 zeigt die Auflösung aller Ordnung und damit die Notwendigkeit der Einsetzung einer straffen Staatsgewalt; in IV 1 erfolgt diese Einsetzung.

2. Am großartigsten ist der Kontrast durchgeführt in den beiden Reden auf dem Forum. Insofern diese Reden dazu dienen, uns näher mit Antonius' und Brutus' Charakter bekannt zu machen, kann man sie als Informierungsszenen ansehen. Sie wurden schon bei der Charakteristik der beiden Redner berührt. Hier ist jedoch erst der Platz, die ganzen Situationen in ihrer Gegenüberstellung zu betrachten. Brutus spricht als ruhiger, abgeklärter Philosoph, streng, sachlich, ohne Phrasen und Schmeicheleien:

> *As Caesar loved me, I weep for him, as he was fortunate, I rejoice at it; as he was valiant, I honour him: but as he was ambitious, I slew him.*

Es war für ihn eine logische Notwendigkeit, daß Caesar getötet werden mußte. Seine Rede machte wohl einigen Eindruck auf die Hörer, blieb im übrigen aber ohne Wirkung.

Ganz anders ist die Rede des Antonius. Erst vorsichtig tastend, sich der Stimmung der Hörer anpassend, weiß er sie über seine wahren Absichten zu täuschen, bearbeitet ihre Stimmung, dreht sie um wie ein Segel und steuert dann geradeswegs auf sein Ziel. Er packt das Volk bei seinen Instinkten, besonders bei der Geldgier, indem er ihm mitteilt, daß Caesar in seinem Testament seine Güter den Römern vermacht habe. Die Leidenschaften der Leute entfacht er zu wildem Aufruhr, der plan- und ziellos zu toben anfängt. Diese beiden Reden sind in ihrer scharfen Gegenüberstellung Shakespeares Eigentum; die Quelle berichtet bloß kurz von ihnen.

168. Was die A n o r d n u n g v o n S i t u a t i o n e n betrifft, so ist allgemein zu bemerken, daß sie nicht besonders ausgebildet ist.

1. Ein ähnlicher Fall wie in *Richard II.* in den Szenen I 1 und IV 1 ist in *Julius Caesar* der Parallelismus von II 1 und IV 1, Brutus' Beratung mit den Verschworenen und Octavians' Beratung mit Lepidus und Antonius. Die Verschiedenheit der Charaktere, die sich in diesen beiden Szenen zeigt, ist schon besprochen worden. Während man in II 1 alles von

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

philosophischen Gesichtspunkten betrachtet, wissen die Triumvirn, „wie man Politik treibt, nicht mit idealen Grundsätzen und Gefühlen, sondern mit Blut und Eisen“ [1]). Die letzte Szene ist durch ihre Stellung im Drama bedeutsam. In ihrer Parallelität mit II 1 weist sie auf den Ausgang und den nun erfolgten Umschwung hin.

2. Brutus' Worten an Lucius in II 1 entsprechen seine Worte in IV 3. Beide Male wird Brutus in etwas verklärter Gestalt dargestellt. Auch hier ist die Stellung der beiden Szenen im Drama beachtenswert [2]). Der Parallelismus hat hier die Aufgabe, architektonisch zu stilisieren.

169. Parallelismus in Motiven fehlt.

170. Desgleichen ist bei Handlungen kein Parallelismus zu verzeichnen.

171. *Julius Caesar* weist eine verhältnismäßig große Zahl von Parallelfiguren auf, die zum Teil dazu dienen, Brutus von den verschiedensten Seiten zu beleuchten; der Parallelismus der Situationen tritt in diesem Drama etwas zurück hinter dem Parallelismus der Charaktere.

---

1) Vgl. M. Wolff II, p. 90.
2) Vgl. G. Freytag: *Technik des Dramas*, p. 74.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Antony and Cleopatra.

172. Von den drei noch zu untersuchenden Dramen, *Antony and Cleopatra*, *Coriolanus* und *King Lear*, müßte der chronologischen Aufeinanderfolge nach *King Lear* an die erste Stelle kommen. Ich wähle hier aber zunächst die beiden Römerdramen wegen der stofflichen Berührungspunkte mit *Julius Caesar*. Da alle drei Dramen zu Shakespeares Meisterperiode gehören und ihre Abfassungszeiten dicht zusammen liegen, so ist die Verschiebung für die entwicklungsgeschichtliche Betrachtung ohne Bedeutung. *Antony and Cleopatra* ist nach Dowden im Jahre 1607 abgefaßt (1608 eingetragen; vgl. Primer, p. 139). Seine Quelle ist, wie bei *Julius Caesar*, North's *Plutarch*.

173. 1. Gleichartige Hauptfiguren sind die Titelhelden des Dramas. Beide werden von einer verzehrenden Leidenschaft beherrscht, sind ohne inneren Halt und ganz dem verweichlichenden Sinnengenuß ergeben [1]). In I 4, 4 ff. erhält Octavian Nachricht über ihr Treiben:

> *This is the news: he (Antony) fishes, drinks and wastes*
> *The lamps of night in revel; is not more manlike*
> *Than Cleopatra; nor the queen of Ptolemy*
> *More womanly than he.*

Ihren Untergebenen gegenüber sind sie beide launisch [2]). In II 5 will Cleopatra den Diener erdolchen, der ihr schlechte Nachrichten bringt; ähnlich läßt Antonius in III 11 den Thyreus durchpeitschen [3]). Wie im Leben, so gleichen sie sich auch im Sterben. Dieselben Gedanken veranlassen sie, sich selbst das Leben zu nehmen: sie wollen nicht die Schmach erleben, im Triumphzug des Octavian durch die Straßen Roms geführt zu werden (vgl. IV 14, 72 ff. mit V 2, 52 ff.). Beide

1) Wie in der Vorlage.
2) In Übereinstimmung mit der Quelle.
3) Vgl. Hazlitt, p. 403.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

haben die Hoffnung, nach dem Tode zusammen zu leben; vgl. IV 14, 49 ff.:

Antony: *I come, my queen: Eros! — stay for me:*
Where souls do couch on flowers, w'll hand in hand,
And with our sprightly port make the ghosts gaze . . .

In V 2, 286 ff. sagt Cleopatra kurz vor ihrem Tode:

. . . Methinks I hear
Antony call; I see him rouse himself
To praise my noble act; I hear him mock
The luck of Caesar, which the gods give men
To excuse their after wrath: husband, I come.

Ein solches Sterben rührt selbst einen Octavian. V 2, 360 ff., in den letzten Worten des Dramas, sagt er:

She shall be buried by her Antony:
No grave upon the earth shall clip in it
A pair so famous.

Bei aller Übereinstimmung in den erwähnten Eigenschaften sind sie nicht schematisch gleich. Shakespeare differenziert ihre Charaktere. Während Cleopatra etwas Berechnendes in ihrem Wesen hat (vgl. I 2, 150):

She is cunning past man's thought

ist Antonius gerade und unmittelbar. Auch in ihrem Verhalten zu irdischen Gütern weichen sie von einander ab. Antonius schickt edelmütig seinem untreuen Diener die Schätze nach, die er zurückgelassen hat, da er — Antonius — wenig auf dergleichen Dinge gibt; Cleopatra hingegen läßt ihre Schätze verstecken. (Vgl. V 2, 141 ff.)

2. Eine Folienfigur zu Cleopatra bildet ihre Dienerin Charmion. Sie zeigt sich in I 2 als das getreue Abbild ihrer Herrin, besonders in dem leichten Ton und den anspielungsreichen Reden. Das Beispiel der Fürstin hat die Umgebung angesteckt [1]). Sie versteht sich nur noch nicht auf die Feinheiten der Liebesintriguen ihrer Herrin (vgl. I 3, 1—12, als Cleopatra ihr Anweisungen gibt, Antonius anzulocken).

Charmions Worte sind das Echo der Worte Cleopatras. Dies zeigt besonders die fünfte Szene des ersten Aktes, wo die Dienerin von sich selbst sagt:

By your most gracious pardon,
I sing but after you.

---

1) Ihre Augen sind lüstern wie die ihrer Herrin; in III 3, 41 sagt sie, als der Bote weggeht: „a proper man."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Charmion durchschaut ihre Herrin und schmeichelt ihr, indem sie in ihrer Gegenwart dem von Octavia kommenden Boten sagt, daß Cleopatra nicht ihresgleichen auf Erden hätte; vgl. III 3, 18:

Like her! O Isis! 'tis impossible.

Sie ist überzeugt, daß Octavia und Antonius nicht lange zusammen leben werden. Ohne Cleopatra ist ihr das Leben schal und wertlos; sie zieht den Tod einem solchen Leben vor; vgl. V 2, 317 ff.:

In this vile world? So, fare thee well.
Now boast thee, death, in thy possession lies
A lass unparallel'd.

174. Während Cleopatra eine gleichartige Figur an die Seite gestellt ist, steht Antonius' Vertrauter Enobarbus zu seinem Herrn in scharfem Gegensatz [1]). Nur in einem Punkte gleichen sich beide: sie sind beide Genußmenschen. Enobarbus spricht es offen aus in II 2, 181 f.:

Ay, sir; we did sleep day out of countenance
and made the night light with drinking.

In II 7, bei dem großen Gelage, schlägt er den Bacchustanz vor. Aber sonst „ist er das gerade Gegenteil seines Herrn, ein kluger, durch kühlen Verstand überlegener Kopf, ein Skeptiker, der sich in der Fäulnis der Zeit recht behaglich einzurichten versteht und das große vorüberrollende Schicksal, wie ein Zuschauer in einer bequemen Loge, betrachtet und mit ironisch spöttischen Bemerkungen begleitet“ [2]). Enobarbus ist wie Antonius Soldat, aber n u r Soldat; vgl. II 2, 108, wo Antonius zu ihm sagt:

Thou art a soldier only.

Ihm fehlt der hohe Sinn seines Herrn. Als er sieht, daß des Antonius Sache fehlschlägt, verläßt er ihn, ohne seine Schätze mitzunehmen. Diese schickt ihm Antonius mit einer Belohnung für seine Dienste nach. Das großmütige Verhalten des Antonius bricht ihm das Herz. Er fühlt den Abstand, der zwischen ihm und seinem Herrn ist; vgl. IV 6, 30 ff.:

I am alone the villain of the earth,
And feel I am so most. O Antony,

---

1) In der Vorlage nur kurz erwähnt.
2) Wolff II, p. 265.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Thou mine of bounty, how wouldst thou have paid
My better service, when my turpitude
Thou dost so crown with gold! This blows my heart:
If swift thought break it not, a swifter mean
Shall outstrike thought.

Er erdolcht sich; mit den Worten: „*O Antony, o Antony*“ stirbt er [1]).

2. Antonius ist ferner wirksam gegen seinen Gegenspieler Octavian kontrastiert [2]). In I 4, 8 f. sagt Octavian von ihm:

You shall find there
A man who is the abstract af all faults
That all men follow.

Der römische Imperator kennt nicht die Fesseln der Leidenschaften, die Antonius an Cleopatra binden, Fesseln, von denen er sich vergeblich zu befreien sucht; vgl. I 2, 120 f.:

This strong Egyptian fetters I must break,
Or lose myself in dotage.

Für Octavian ist die Liebe ein Mittel, um politische Zwecke zu erreichen. Als er sich umsieht nach einem Band, das ihn und Antonius vereinigen könnte:

Yet if I knew
What hoop should hold us stanch, from edge to edge
O' the world I would pursue it. (Vgl. II 2, 116 f.)

ist ihm Agrippas Vorschlag willkommen, seine Schwester Octavia mit Antonio zu verheiraten. Sehr scharf sind Octavian und Antonius ferner in der Gelageszene gegenübergestellt (II 7). Er ist der einzige, der an den ausgelassenen Trinkfreuden keinen Gefallen finden kann. II 7, 107 sagt er:

. . . I had rather fast from all four days
Than drink so much in one.

Als er von Pompejus Abschied nimmt, denkt er sogleich an seine politischen Geschäfte:

Let me request you off: our graver business
Frowns at this levity.

Antonius hingegen ist mit Leib und Seele bei dem Gelage; vgl. Vers 112 ff.:

---

1) Vgl. Harzlitt, p. 351: . . . *and the same Domitius as though he gave him to understand that te repented his open treason, died immediately after.*

2) Charakteristisch sind die ersten Zeilen von I 4, III 6 und IV 1, in denen sich der Gegensatz zwischen beiden scharf widerspiegelt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Come, let's all take hands,
Till that our conquering wine hath steeped our sense
In soft and delicate Lethe.

Am kürzesten und anschaulichsten stellt der Wahrsager in II 3, 27 sie gegenüber:

. . . thy (Antony's) lustre thickens,
When he (Octavian) shines by.

Am Ausgang des Stückes, in V 1, 39 ff., spricht Octavian in seiner Totenklage noch ein letztes Mal von dem Gegensatz, der zwischen ihm und Antonius bestand:

We could not stall together
In the whole world: but yet let me lament,
With tears as sovereign as the blood of hearts,
That thou, my brother, my competitor,
In top of all design, my mate in empire,
Friend and companion in the front of war,
The arm of mine own body, and the heart
Where mine his thoughts did kindle, — that our stars,
Unreconciliable, should divide
Our equalness to this.

3. Octavian hat andererseits auf seiner Partei Lepidus als Kontrastfigur. Während jener eine geborene Herrschernatur ist, hart und majestätisch (man vgl. die Eingangsworte von I 4, III 6 und IV 1) — selbst beim Zechgelage bleibt er der Überlegene — ist Lepidus, sein Mitregent, weich und nachgiebig (I 4). Er sucht Antonius zu entschuldigen (I 4, 10 ff.), sodaß Octavian ihm sagen muß:

You are too indulgent.

Wer jeweilig spricht, erhält seine Zustimmung; vgl. II 2, 98 ff.; als Antonius ausgesprochen hat, sagt Lepidus:

'Tis nobly spoken;

nach Mäcenas' Worten sagt er:

Worthily spoken.

Er will es mit keinem verderben und wird sogar von den Dienern verachtet (vgl. Eingang von II 7), von seinen Freunden zum Narren gehalten und von Caesar schließlich ganz beiseite geschoben. (Vgl. III 5, 6 ff.).

4. Wie im *Titus Andronicus* hat auch im vorliegenden Drama die weibliche Hauptperson eine Kontrastfigur. Dort standen sich Tamora und Lavinia gegenüber, hier Cleopatra und Octavia. Der Unterschied besteht allerdings zwischen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

jenem frühen Drama und diesem, daß der Gegensatz der Frauen psychologisch bedeutend vertieft ist. Cleopatra hat diesen Kontrast immer vor Augen, als sie hört, daß Antonius Octavia geheiratet hat. Der Bote, der ihr diese Nachricht bringt, muß ihr ganz genau erzählen, wie Octavia gestaltet ist, welchen Eindruck er von ihr hat; scheinbar gibt sie sich mit den Worten des Boten zufrieden:

Why, methinks, by him,
This creature is no such thing [1]).

Das heißt, sie braucht sie nicht zu fürchten. Aber innerlich fühlt sie den Abstand, der sie, die buhlerische Orientalin, von der edlen Römerin trennt, die schlicht und bescheiden ist und keine raffinierten Ränke anwendet, um ihren Gatten zu fesseln, die sich ganz gibt, wie sie ist [2]). Für Antonius, der Cleopatra kennen gelernt hatte, waren die Reize der Octavia nicht prickelnd genug.

Die Umgebung beider Frauen weist gleichfalls auf den gewaltigen Kontrast hin, der zwischen ihnen besteht. Mäcenas sagt in II 2, 246 f.:

If beauty, wisdom, modesty can settle
The heart of Antony, Octavia is
A blessed lottery to him.

Am deutlichsten sind in dieser Hinsicht die Äußerungen in II 6, 126 ff.:

Men.: *I think the policy of that purpose made more in the mariage than the love of the parties.*

Enob.: *I think so too. But you shall find the band that seems to tie their friendship together, will be the very strangler of their amity: Octavia is of a holy, cold and still conversation.*

---

1) Die Quelle schreibt entsprechend: (p. 378) *Cleopatra, knowing that Octavian would have Antonius from her and fearing also that if with her vertue and honest behaviour she did add thereunto her modest kind love to please her husband, that she would be too strong for her and in the end win him away, she subtilly seemed to languish for the love of Antonio, pining her body for lack of meat,*

p. 381. *Cleopatra neither excelled Octavia in beauty nor yet in young years.*

2) Vgl. F. Th. Vischer VI, p. 167 f.: „Wie Octavian dem Antonius gegenübersteht, so bildet die einfache, edle Octavia einen Kontrast zu Cleopatra, deren Koketterie durch sie noch gehoben wird."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Men.: *Who would not have his wife so?*
Enob.: *Not he that himself is not so; which is Mark Antony. He will to his Egyptian dish again: then shall the sighs of Octavia blow the fire up in Caesar.*[1])

Es ist charakteristisch für den scharfen Gegensatz zwischen den beiden Frauen, daß für Cleopatras Selbstmord der Gedanke mitbestimmend ist, daß Antonius' Weib (Octavia)

with her modest eyes
And still conclusion, shall acquire no honour
Demuring upon me. (IV 15, 27 f.)

Es wäre ihr schrecklich

. . . (to) be chastised with the sober eye
Of dull Octavia. (V 2, 54).

175. Es läßt sich allgemein in Shakespeares Werken beobachten, daß eine Person umsomehr mit einer Parallelfigur zusammen auftritt, je geringer ihre Rolle ist. So erscheint Charmion zusammen mit Iras[2]) und stirbt mit ihr (V 2); der Seeräuber Menecrates tritt zusammen mit Menas auf, Agrippa mit Mäcenas (vgl. II 4, III 6 und V 1). Am ausgeprägtesten ist dies bei Doppelfiguren der Fall: in I 1, bei den Dienern, ebenfalls in II 7; in IV 3 sind es vier Soldaten, in IV 9 drei Soldaten, in IV 14 drei Wachen, die zusammen auftreten.

176. Was die Anordnung der Figuren betrifft, so ist Charmion der Cleopatra und Enobarbus dem Antonius zuerteilt; auf der einen Seite steht Cleopatra, auf der anderen Octavia.

177. Es ist nur ein Paar gleichartiger Stimmungsszenen vorhanden: das geheimnisvolle Klingen in der Luft (IV 3), das der dritte Soldat als ein böses Vorzeichen deutet, und das auf die späteren Ereignisse hinweist.

---

1) Sehr treffend charakterisiert der Bote in III 3 Octavia; vgl. Vers 21 ff.:

. . . She creeps:
Her motion and her station are as one:
She shows a body rather than a life,
A statue than a breather.

2) Bei Hazlitt, p. 387, werden Charmion und Iras erwähnt; beim Tode der Cleopatra werden unbestimmt „*two women*" genannt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

178. Kontrastiert sind die Situationen:

1. in II 1; Pompejus glaubt nicht, daß Antonius seine Genüsse in Ägypten aufgeben und nach Rom kommen wird. Da tritt Varrius mit der Nachricht auf:

Mark Antony is every hour in Rome expected.

Der Erwartung kontrastiert ist das Eintreten der Handlung.

2. Ein großer Stimmungskontrast zieht sich durch das ganze Drama: der Gegensatz zwischen Rom und Orient, Sittenstrenge und Sittenlosigkeit. Dies wechselt manchmal von Szene zu Szene. In der einen atmet man die schwüle Atmosphäre des Sinnengenusses, des Nichtstuns und Tändelns, in der andern weht der frische Odem tatenreichen Kriegerlebens, und herrscht sittlicher Ernst. Nur in einer Szene scheinen beide Stimmungen vereint (II 7); aber diese Vereinigung ist nur äußerlich und scheinbar. Caesars letzte Worte zeugen schon wieder von neuen Aufgaben und Taten. Shakespeare wendet hier eine Art von fortlaufendem Szenenrhythmus an, der dramatisch sehr wirksam ist. Man vergleiche in dieser Hinsicht den Stimmungsgehalt und -ton von I 3 und I 4, I 4 und I 5, I 5 und II 1; II 4 und II 5 [1]); II 5 und II 6, II 7; II 7 und III 1, III 2; III 2 und III 3, III 6 und III 7, IV 1 und IV 2, IV 3 und IV 4. Durch diese Gegenüberstellung von verschiedenen Stimmungstönen wird ein angenehmer Wechsel erzielt, wie er von einer anderen Dichtungsgattung nicht erreicht werden kann.

3. Sehr wirksam sind ferner die Situationen in II 2 gegenübergestellt. Caesar hat seine Schwester dem Antonius vermählt; als sie eben weggegangen sind, erzählt Enobarbus dem Mäcenas die Geschichte von Antonius' Liebesabenteuern in Ägypten und von Cleopatras Reizen [2]); vgl. II 2, 241 ff.:

. . . Other women cloy
The appetites they feed; but she (Cleop.) makes hungry
Where most she satisfies.

---

1) Besonders wirksam sind diese beiden Szenen nebeneinandergestellt: in II 4 und II 5; in II 4 will man in den Krieg ziehen, in II 5 weiß Cleopatra nicht, wie sie ihre Zeit vertändeln soll.

2) Hazlitt, p. 344, findet sich auch diese Erzählung; Shakespeare verwendet sie wirksamer.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Nach der eben erfolgten Vermählung Antonius' mit Octavia ist dieser Bericht von seinem Buhlen mit Cleopatra von großer dramatischer Wirkung. Er läßt uns ahnen, wie das Stück ausgehen wird.

4. In dem Augenblicke höchster Tragik, kurz vor dem Tode der Cleopatra, erscheint ein Bauer mit den Schlangen, die sie bestellt hat. Sein albernes Schwatzen (V 2) steht zu der ernsten Situation in grellem Kontrast [1]).

5. Obwohl man Antonius abrät, eine Seeschlacht zu wagen, besteht er darauf, sie zu versuchen. Auf die Warnungen seiner Umgebung (III 7), erwidert er nur immer:

By sea, by sea, oder *I'll fight at sea.*

Die folgende Szene (III 8) läßt ihn mit seinen Plänen gänzlich zu Schanden werden. Schmählich flieht er aus der Schlacht.

179. Parallele Entschließungsszenen sind:

1. II 2 und II 3, der Entschluß, Octavia mit Antonius zu vermählen, und die Ausführung.

2. In III 7 beschließt Antonius, die Entscheidungsschlacht zur See auszufechten. Enobarbus rät ab, und ein hinzukommender Soldat spricht gleichfalls dagegen (Vers 62):

O noble emperor, do not fight by sea.

Diese doppelte Warnung läßt Antonius' Verblendung umso dramatischer erscheinen [2]).

3. Die Befehle Caesars, bzw. Antonius', im Anfang von III 8 stehen sehr wirksam nebeneinander. Durch diese knappe Szenenführung, die sich mehrfach bei dieser Art von Szenen findet, erreicht der Dichter ein straffes Zusammenziehen der Handlung.

---

1) Diese Szene erinnert an den Bauern in *Titus Andronicus*. Vgl. ferner F. Th. Vischer IV p. 175: „Nun kommt ein Bauer mit Giftschlangen, die sie bestellt hat. Shakespeare führt in ihm einen tölpelhaften Spaßmacher ein, der, nicht wissend, zu was Großem er berufen ist, seine Witze reißt über die Bisse dieses Nilgewürms, und stellt so neben das erhabene Bild des Todes das ganz Gewöhnliche. Es ist nicht zu störend. Oft entsteht dadurch gerade das Gefühl des Tragischen; denn so fürchterlich liebt das Leben, Ernstes und Komisches zu mischen."

2) Angedeutet in der Vorlage, p. 392.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

4. IV 1 und IV 2 gehen insofern parallel, als in beiden Szenen die Feldherren ihren Soldaten ein Mahl geben lassen. IV 1 zeichnet sich, wie von römischer Seite zu erwarten ist, durch Knappheit und Kürze aus.

180. Entgegengesetzte Entschließungsszenen fehlen.

181. Parallele Informierungsszenen weist *Antony and Cleopatra* nur wenige auf.

1. Der Eingang des Stückes (I 1, 1—10) charakterisiert Antonius, bereitet also auf sein Erscheinen vor.

2. I 1 und I 2 v. 1—84 gehen insofern parallel, als uns I 1 mit den Titelhelden, I 2 mit ihrer Umgebung bekannt macht.

3. In III 7 tritt ein Bote nach dem andern auf. Dieses Nebeneinander von Meldungen charakterisiert den lebhaften Kriegszustand.

4. Am wirksamsten ist der Parallelismus bei Informierungen in III 8 verwandt. Enobarbus meldet zunächst, daß das Admiralschiff Ägyptens die Schlacht verläßt; Scarus berichtet, daß Antonius der fliehenden Cleopatra folgt; Canidius endlich erzählt:

> *Our fortune on the sea is out of breath*
> *And sinks most lamentably.*

Eine Nachricht steigert die andere. Der Parallelismus dient hier wirksam dazu, die Illusion des Zuschauers, bezw. des Lesers, zu unterstützen. Man glaubt, alles mitzuerleben.

182. Kontrastierte Informierungsszenen fehlen.

183. Bei der Anordnung von Situationen ist im vorliegenden Drama der Parallelismus nur wenig verwandt.

1. I 1 beginnt mit der Unterhaltung zwischen Philo und Demetrius — sie sprechen über Antonius — und schließt mit ihr. Ihr Gespräch rahmt Antonius' und Cleopatras Worte ein.

2. Eigenartig parallel sind II 2 und II 7 angelegt. Beide Szenen haben in der ersten Hälfte die Unterhaltung der Führer, in der zweiten Enobarbus Gespräch mit untergeordneten Personen über die Sachlage. In dem bunten Szenen-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

wechsel sind diese beiden parallelen Szenen in ihrer Gleichheit der Anlage von angenehmer, beruhigender Wirkung.

184. Ein Parallelismus der Motive liegt so gut wie garnicht vor. Es sei denn, daß man die verschiedene Auffassung der Liebe als Parallelmotiv für unser Drama ansähe: Antonius' leidenschaftliche, sinnliche Liebe zu Cleopatra und sein kühles Verhältnis zu Octavia, das durch politische Berechnung entstanden ist.

185. Parallelismus der Handlung fehlt.

186. Im großen und ganzen weist der Parallelismus gegen *Julius Caesar* keinen besonderen Fortschritt auf. Besonders ausgeprägt ist nur in *Antony and Cleopatra* der Parallelismus bei Stimmungssituationen, der sich durch einen großen Teil des Dramas hindurchzieht und als Szenenrythmus angesehen werden kann.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MINNESOTA

Coriolanus.

187. Wie aus metrischen Untersuchungen hervorgeht, wurde *Coriolanus* um 1608 geschrieben. Auch zu diesem Stück bildete *North's Plutarch* die Quelle. Über die inhaltlichen Beziehungen zu *Antony and Cleopatra* schreibt Dowden [1]): *„Having rendered into art the history of the ruin of an noble nature through voluptuous self-indulgence, he went on to represent the ruin of a noble nature through haughtiness and pride. From Egypt, with its splendours, its glow, its revels, its moral licence, we pass back to austere replubican Rome.“*

188. *Coriolanus* gehört zu denjenigen Dramen Shakespeares, in denen ein einzelnes Individuum, ein großer Charakter, der Masse gegenübergestellt wird. Einen großen Menschen isoliert der Dichter gegen seine Umgebung. Daher erklärt es sich, daß dem Titelhelden eine ganz entsprechende Parallelfigur fehlt. Als Parallelfiguren zu Coriolan können so nur solche angesehen werden, die einzelne Züge dieser gewaltigen Persönlichkeit tragen [2]). Es sind hier zu nennen:

1. Coriolan und seine Mutter Volumnia. In I 3 zeigt sie sich uns als mutige, tapfere Römerin, die keine Sentimalitäten kennt. Sie sagt von ihrem Sohn (Vers 14 ff.):

> *To a cruel war I sent him; from whence he returned, his brows bound with oak.*

Auf die Frage der Virgilia:

> *But had he died in the business, madam; how then?*

erwidert Volumnia:

> *Then his good report should have been my son; I therein would have found issue. Hear me profess sincerely: had I a dozen sons, each in my love alike and none less dear*

---

1) Vgl. *Shakespeare Primer*, p. 141.
2) Wie in *Julius Caesar* bei Brutus.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

than thine and my good Marcius, I had rather had eleven die nobly for their country than one voluptuously surfeit out of action [1]).

In Mut und Tapferkeit ist sie ihrem Gemahl ebenbürtig. Nur in einem Punkte gehen ihre Charaktere auseinander: Coriolan kann sich nicht verstellen [2]). Als sie ihn hierzu vor der Konsulwahl veranlassen will und seinen Starrsinn tadelt:

You are too absolute (III 2, 39),

weigert sich Coriolan zunächst, ihr nachzugeben:

. . . I will not do't,
Lest I surcease to honour mine own truth
And by my body's action teach my mind
A most inherent baseness. (III 2, 120 ff.

Erst als die Mutter ihn weiter drängt:

Thy valiantness was mine. thou suck'dst it from me,
But owe thy pride thyself.

erklärt er sich bereit, ihren Wunsch zu erfüllen.

2. Ganz seinem Vater ebenbürtig ist der Sohn, der junge Coriolan [3]). Er tritt nur an wenigen Stellen auf, aber man erkennt sogleich, er ist ein Sohn, der seines Vaters würdig ist. Von ihm wird in I 3, 60 und 61 erzählt:

He had rather see the swords, and hear a drum,
than look upon his schoolmaster.

Worauf Valeria fortfährt:

O' my word, the father's son: I'll swear, 'tis a
very pretty boy. O' my troth, I looked upon him

---

1) In der Quelle tritt Volumnia nicht so sehr in den Vordergrund wie bei Shakespeare. Es wird nur gesagt, daß Coriolan ihretwegen seine Kriegstaten vollbringt; es wird erzählt, wie sie in das Lager der Volsker kommt und für ihre Stadt bittet. Die Worte, die sie bei dieser Gelegenheit spricht, atmen allerdings ganz denselben Geist wie bei Shakespeare. Vgl. p. 305: „*For myself I am determined not to tarry, till fortune in my lifetime do make amend of this warre. For if I cannot persuade thee rather to do good unto both parties . . . thou shalt no sooner march forward to assault thy country, but thy foot shall tread upon thy mother's womb.*“ Vgl. ferner p. 258 und 261.

F. Th. Vischer schreibt über diese beiden Gestalten p. 184: „Diese beiden Frauengestalten: die stolze, kraftvolle Matrone Volumnia und die milde, schweigsame, häusliche, doch auch kluge Virgilia läßt der Dichter sich gegenseitig durch Kontrast erhöhen.“

2) Es fehlt in der Quelle der Versuch der Mutter, ihren Sohn zu veranlassen, sich zu verstellen.

3) In der Quelle wird er nicht näher charakterisiert; er erinnert an den jungen Lucius in *Titus Andronicus*.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

o' last Wednesday half an hour together: has such a confirmed countenance. I saw him run after a gilded butterfly; and when he caught it, he let it go again; and after it again; and over and over he comes, and up again; catched it again; or whether his fall enraged him, or how 'twas, he did so set his teeth and tear it; O, I warrant, how he mammocked it!

3. Auf der Seite der Volsker findet Coriolan seine Parallelfigur in Aufidius. Wie Coriolan in Rom, steht Aufidius dort ganz im Vordergrund der Handlung [1]). Dies zeigt I 8, wo sich beide auf dem Schlachtfelde treffen, ferner I 10, das Gespräch zwischen Aufidius und dem Krieger, und III 1, wo Coriolan es offen ausspricht, daß er in Aufidius einen ebenbürtigen Gegner erblickt. Er fragt Titus Lartius Vers 8:

Saw you Aufidius?
Vers 12: *Spoke he of me?*

Lartius bejaht diese Frage und fährt fort:

How often, he had met you, sword to sword;
That of all things upon the earth he hated
Your person most, that he would pawn his fortunes
To hopeless restitution, so he might
Be called your vanquisher.

In IV 3, der Unterhaltung zwischen dem Römer und dem Volsker auf der Landstraße zwischen Rom und Antium, sind es Coriolan und Aufidius, um die sich die Unterhaltung dreht. Vers 35 sagt der Römer:

Your noble Tullus Aufidius will appear
well in these wars, his great opposer,
Coriolanus, being now in no request of his country.

Als Coriolan von seinen Mitbürgern aus Rom verbannt wird, begibt er sich zu seinem Gegner nach Antium. Shakespeare bringt sie in IV 5 zusammen. Wie zu erwarten war, konnten zwei so ähnliche Naturen nicht lange nebeneinander leben. Coriolan stellte Aufidius bald in Schatten. In IV 7, 2 ff. muß Aufidius dies von einem seiner Offiziere hören:

I do not know what witchcraft's in him, but
Your soldiers use him as the grace 'fore meat,

---

1) Vgl. F. Th. Vischer VI, p. 190: „Aufidius ist kein unwürdiger Gegner Coriolans, doch ohne seine Größe und seine innere Einheit. Auch er ein Mann der Leidenschaft. Beide sind sich gegenseitig Maßstab."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Their talk at table, and their thanks at end;
And you are darken'd in this action. sir,
Even by your own.[1])

Und nun zeigt sich bei aller sonstigen Übereinstimmung der große Unterschied ihrer Charaktere, der in I 10, 16 und 17 angedeutet wird. Als ein Soldat von Coriolan sagt:

He's the devil,

erwidert Aufidius:

Bolder, but not so subtle.

In IV 7 drückt er den Abstand, in dem er sich von ihm fühlt, noch deutlicher aus; vgl. Vers 42:

. . . *not to be other than one thing.* (von Coriolan ausgesagt).

Er weiß, daß ihm diese Größe, diese Einheit fehlt.

Coriolan bleibt ruhig und fest bis zum Schluß, während sich Aufidius zuerst mit ihm verbindet, sich aber später von ihm abwendet und ihn schließlich verrät.

189. Von kontrastierten Hauptfiguren weist *Coriolanus* zwei Gruppen auf:

1. Menenius und Coriolanus. Menenius ist behäbig und gemütlich; wohlwollend läßt er sich zum Volke herab und beruhigt es durch eine Geschichte (II 1). Auch sonst sucht er immer zu beruhigen, und die Gegensätze abzuschwächen [2]). In III 1 mahnt er Coriolan wiederholt:

Be calm, be calm, und *Coriolanus, patience!*

(Vgl. auch III 2, 145 sein „*but mildly*"). Coriolan hingegen ist aufbrausend und herrisch. In I 1, wo sie nacheinander auftreten, zeigt sich dieser Unterschied sehr scharf. Marcius' erste Worte sind, Vers 168, (an das Volk):

What's the matter, you dissentious rogues,
That, rubbing the poor itch of your opinion,
Make yourselves scabs?

1) In Übereinstimmung mit der Quelle, p. 298, nur mit dem Unterschied, daß Aufidius erst auftritt, als Coriolan verbannt ist. Die Gegenüberstellung erfolgt bei Shakespeare schon im ersten Akt.

2) F. Th. Vischer VI, p. 242: „Menenius ist ein weicher und manchmal etwas kindischer Alter, der immer zu warnen, zurückzuhalten, aber auch zu lieben und zu bewundern hat. Seiner Rolle gemäß, und um den Helden durch den Kontrast gegen ihn zu heben, ist er auch mit komischen Zügen gezeichnet, besonders im Lager der Volsker, wo er den Mund so voll nimmt und dann mit langer Nase abzieht."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Menenius hingegen redet sie an:

Masters, my good friends, mine honest neighbours.

In II 1, 51 ff. charakterisiert Menenius sich selbst:

I am known to be a humorous patrician, and one that loves a cup of hot wine with not a drop of allaying Tiber in 't . . . one that converses more with the buttock of the night than with the forehead of the morning.

In III 1 gibt Menenius eine Charakteristik Coriolans; vgl. Vers 255 ff.:

His nature is too noble for the world:
He would not flatter Neptune for his trident,
Or Jove for's power to thunder. His heart's his mouth:
What his breast forges, that his tongue must vent;
And, being angry, does forget that ever
He heard the name of death.

In Coriolan erblicken wir viel von alter Römerkraft und altem Römerstolz; Menenius hingegen macht den Eindruck eines schwächlichen Greises [1]).

2. Sehr scharf gegenübergestellt sind im *Coriolanus* die beiden Frauencharaktere Volumnia und Virgilia [2]). Bei den gleichartigen Parallelfiguren wurde schon auf die männlichen Züge im Charakter der Volumnia hingewiesen. Wenn es die Ehre ihres Sohnes gilt, kennt sie keine zarten, mütterlichen Empfindungen des Schmerzes. Ihren Charakter hat Shakespeare noch weiter herausgearbeitet durch die Gegenüberstellung der Virgilia, der Gemahlin Coriolans. In I 3 ist der Gegensatz am schärfsten durchgeführt. Ein Teil ihres Gespräches wurde schon mitgeteilt. Während Volumnia von den Taten ihres Sohnes schwärmt; vgl. Vers 32 ff.:

Methinks I hear hither your husband's drum
See him pluck Aufidius down by the hair,
As children from a bear, the Volsces shunning him:
Methinks I see him stamp thus, and call thus:
„Come on, you cowards! you were got in fear,
Though you were born in Rome: „his bloody brow
With his mail'd hand then wiping, forth he goes,
Like to a harvest-man that's task'd to mow
Or all or lose his hire.

---

1) Der Gegensatz im Charakter ist auch in der Quelle; vgl. p. 262 263, 275. 2) Fehlt in der Quelle.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

— während Volumnia so schwärmen kann, entsetzt sich Virgilia, als sie nur von Blut hört:

His bloody brow! O Jupiter no blood!

In II 1 wird die Rückkehr Coriolans gemeldet. Als Menenius sagt, Vers 130:

Is he not wounded? he was wont to come home wounded.

ruft Virgilia aus:

O, no, no no.

Volumnia aber sagt:

O, he is wounded, I thank the gods for't.

190. Parallele Nebenfiguren sind Brutus und Sicinius[1]). Sie treten fast immer zusammen auf und ergänzen sich in ihren Reden. Man vergleiche I 1, 256 ff.:

Sic.: *Was ever man so proud as is this Marcius?*
Brut.: *He has no equal.*
Sic.: *When we were chosen tribunes for the people,*
Brut.: *Mark'd you his lip and eyes?*
Sic.: *Nay, but his taunts.*
Brut.: *Being moved, he will not spare to gird the gods.*
Sic.: *Be-mock the modest moon* u. s. w.

Vgl. ferner II 2. Als das Volk in II 3 von ihnen bearbeitet wird, verstärken sie sich in ihren Reden. Vgl. Vers 182 ff.:

Sic.: (zum Volke) *Why either were you ignorant to see't,*
Or, seeing it, of such childish friendliness
To yield your voices?
Brut.: *Could you not have told him*
As you were lessoned, when had no power,
But was a petty servant to the state,
He was your enemy, ever spake against
Your liberties and your charters? . . .
Brut.: (Vers 207) *Did you perceive*
He did solicit you in free contempt,
When he did need your loves, and do you think
That his contempt shall not be bruising to you,
When he hath power to crush? . . .
Sic.: *Have you*
Ere now denied the asker? and now again

---

1) In Übereinstimmung mit der Quelle, p. 264, 273, 281. Der Parallelismus tritt allerdings erst im Drama hervor.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Of him that did not ask, but mock, bestow
Your sued-for tongues?

Vgl. ferner III 1.

Von episodenartigen Doppelfiguren weist das Drama eine größere Zahl auf [1]). Durchweg sind es bloße Sprechfiguren, die aber sehr lebendig gehalten sind. In I 1 treten zwei Bürger als Führer eines Volkshaufens auf; sie ergänzen sich in ihren Reden; in I 2 zwei Senatoren, in I 4 drei Soldaten, die durch die schnelle Folge ihrer Worte die Szene beleben, als Marcius in die Stadt der Volsker eindringt und seine Soldaten auffordert, ihm zu folgen; vgl. Vers 46 ff.:

First soldier: . . . *Fool-hardiness; not I.*
Sec. soldier: *Nor I.*
Third soldier. *See, they have shut him.*

In II 2 treten zwei Ratsdiener auf *(officers)*, die die Stimmung vorbereiten, in II 3 drei Bürger; weitere drei Bürger, die die Volksstimmung wiedergeben; in III 1 zwei Patrizier; in IV 5 drei Diener; in V 2 zwei Schildwachen, die sich in ihren Reden verstärken; in V 6 drei Verschworene. Shakespeare verwendet auch hier den Parallelismus bei Nebenfiguren, um einen Beruf, eine besondere Klasse von Menschen, einen Stand zu bezeichnen. Es müssen ihrer Natur gemäß schon zwei sein, um ein Gespräch zu ermöglichen, das dann meistens so angelegt ist, daß einer den andern unterstützt und verstärkt.

191. Bei der Anordnung von Personen ist im *Coriolanus* der Parallelismus stärker als in den beiden vorhergehenden Dramen verwandt worden. Dem Coriolan auf der einen Seite mit Senatoren, Tribunen und Volk, entspricht Aufidius auf der andern Seite, gleichfalls mit Senatoren, Soldaten und Volk. Spiel und Gegenspiel sind ziemlich gleichmäßig gebaut.

Sehr mannigfaltig ist in unserem Drama der Parallelismus bei Situationen und Szenen.

192. Ähnliche Stimmungssituationen sind:

1. In III 1. Der Anfang dieser Szene bereitet auf die aufgeregte Stimmung vor, die in ihrem Verlauf herrscht. Die

1) Shakespeares Eigentum.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Tribunen hetzen das Volk gegen Coriolan auf, um ihn zu stürzen. Coriolan erscheint, wird gereizt, wie es die Tribunen vorher angedeutet haben, und gestürzt.

2. IV 7 und V 6. Der Verrat der Volsker an Coriolanus wird in IV 7 angedeutet in den Schlußworten des Aufidius:

When, Caius, Rome is thine,
Thou art poorest of all: then shortly art thou mine.

In V 6 wird Coriolan von den Verschworenen durchbohrt.

193. Kontrastierte Stimmungssituationen liegen vor in:

1. I 9 und I 10; Shakespeare stellt die feindlichen Lager in ihrer Stimmung nach dem Kampfe nebeneinander; hier verbissener Ärger über die Niederlage, dort froher Siegesjubel.

2. III 3 und IV 1, der Schluß der Verurteilungsszene mit dem freudigen Triumph der Plebejer:

Our enemy is banished! he is gone! hoo! hoo!

und der schmerzliche Abschied Coriolans von seinen Angehörigen:

Come, leave your tears: a brief farewell.

3. Coriolans Ankunft vor der volskischen Stadt (IV 4) ist seinem früheren Erscheinen in I gegenübergestellt. Vorher kam er als Sieger und Eroberer, jetzt als Ausgestoßener und Flehender. Er fühlt diesen Gegensatz sehr lebhaft:

A goodly city is this Antium. City,
'Tis I that made thy widows: many an heir
Of these fair edifices 'fore my wars
Have I heard groan and drop. [1])

4. Im Anfang von IV 6 schildert Sicinius die Friedensstimmung, die in Rom nach dem Weggange Coriolans herrscht:

We hear not of him, neither need we fear him;
His remedies are tame i' the present peace
And quietness of the people, which before
Were in wild hurry. Here do we make his friends
Blush that the world goes well, who rather had,
Though they themselves did suffer by't, behold

---

1) Vgl. G. Freytag, *Technik des Dramas*, p. 69: „Die Szene, in welcher Coriolan den Aufidius am Hausaltar des Volskers umarmt, erhält ihre volle Bedeutung erst durch die Schlachtszene des ersten Aktes, in welcher man die Gegner erbittert aufeinander losschlagen sieht."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Dissentious numbers pestering streets than see
Our tradesmen singing in their shops and going
About their functions friendly.
. . . The commonwealth doth stand.

Diese Schilderung der friedlichen Zustände ist wirksam den Botenmeldungen gegenübergestellt, die Coriolans Zug gegen Rom melden und anzeigen, daß Krieg und Rache nahen [1]).

194. Gleichartige Entschließungsszenen sind:

1. V 1 und V 2. Cominius ist vergebens bei Coriolan gewesen [2]). Er überredet mit großer Mühe Menenius, ins volskische Lager zu gehen; vgl. V 1, 47:

Men.: *I'll undertake 't:*
I think he 'll hear me.

In der folgenden Szene sehen wir ihn bei Coriolan. „Zweimal läßt sich Marcius von der Mutter überreden, zuerst zu der Demütigung vor dem Volk, sodann zu dem Verzicht auf Rache. Die erste Nachgiebigkeit bringt ihm die Verbannung, die zweite besiegelt sein Schicksal durch den Tod.“ (Vgl. Wolff II, p. 280.) Die in Betracht kommenden Szenen sind III 2 und V 3.

3. III 2 und der Anfang von III 3 entsprechen sich. Dort versucht man, Coriolans Zorn zu mäßigen, hier wird das Volk gegen ihn aufgestachelt. In ihrer Aufeinanderfolge und inhaltlichen Parallelität geben diese Szenen der Handlung eine gewisse Straffheit.

195. Verschiedentlich sind in unserem Drama Entschließungsszenen kontrastiert:

1. Coriolans fester Entschluß in III 2, 120 ff.:

I will not do 't,
Lest I surcease to honour mine own truth
And by my body's action teach my mind
A most inherent baseness.

und sein Zurückweichen und Nachgeben gegenüber den Bitten seiner Mutter:

---

1) Im Gegensatz zur Quelle, wo die Stadt in Aufruhr ist; vgl. p. 289.

2) In der Quelle werden ganz allgemein und unbestimmt verschiedene Gesandtschaften erwähnt; vgl. p. 297.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Pray, be content:-
Mother, I am going to the market-place;
Chide me no more.

sind wirksam gegenübergestellt.

2. Ähnlich ist V 1 angelegt. Menenius spricht sehr bestimmt aus, daß er nicht in das volskische Lager gehen will, um Coriolan zu einer Versöhnung mit Rom zu überreden; vgl. Vers 1 und 38:

No, I'll not go.
No, I'll not meddle.

Aber auch er läßt sich dahinbringen, von seinem Vorhaben abzustehen und sich bereit zu erklären, den Gang zu tun. In Vers 47 sagt er:

I 'll undertake it.

3. Am wirksamsten ist diese Art von Entschließungskontrast in der folgenden Szene durchgeführt. Coriolan ist gewillt, keine neue Gesandtschaft aus Rom anzunehmen; vgl. Vers 17 ff.:

Fresh embassies and suits,
Nor from the state nor private friends, hereafter
Will I lend ear to.

Während er dies sagt, hört er Geschrei hinter der Szene. Er erschrickt und ruft aus:

Ha! what shout is this?
Shall I be tempted to infringe my vow
In the same time 'tis made? I will not.

Aber dieses „*I will not*“ hält er nicht, als seine Mutter, die Gemahlin und sein Sohn kommen und für sich und ihre Stadt flehen [1]). Die Bande der Blutsverwandtschaft sind zu stark, als daß er ihnen widerstehen kann. Dieser dreimalige Entschließungskontrast dient vorzüglich dazu, die Handlung zu beleben [2]).

196. Parallele, gleichartige Informierungsszenen sind:

1. in II 1: Die Unterredung der Ratsdiener im Anfang der Szene und das Erscheinen Coriolans. Das Gespräch bereitet auf das Kommen des Feldherrn vor.

---

1) In der Quelle wird einfach erzählt, daß die Angehörigen seine Hartherzigkeit brechen; vgl. p. 303 und 304.

2) Vgl. auch Otto Ludwig, *Shakespeare-Studien*, p. 379.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

2. Sehr wirkungsvoll wendet Shakespeare diesen Parallelismus in IV 6 an. Zuerst berichtet ein Ädil, daß man einen Sklaven gefangen genommen hat. Von ihm hat er erfahren, daß die Volsker gegen Rom ziehen; es kommt ein Bote, der dieses Gerücht bestätigt. Es folgt ein zweiter Bote, der meldet:

A fearful army, led by Caius Marcius,
Associated wish Aufidius, rages
Upon our territories; and have already
O'erborne their way, consumed with fire, and took
What lay before them.

Dieses Nacheinander von Meldungen, die sich in ihrem Inhalt steigern, wirkt überaus belebend auf den Gang der Handlung.

3. Der Geschichte von dem Magen, gegen den die Glieder revoltieren, entspricht in III 1, 296 ff., der Vergleich der bürgerlichen Gesellschaft mit den Gliedmaßen; Menenius spricht von Coriolans Verdiensten um Rom:

O, he's a limb that has but a disease;
Mortal, to cut it off; to cure it, easy.
What has he done to Rome that's worthy death?
Vers 306: *The service of the foot*
Being once gangrened, is not then respected
For what before it was.

Diese wiederholten, bilderreichen Reden des Menenius illustrieren die Geschwätzigkeit des Alten. Sicinius spricht dies in III 1 offen aus; vgl. Vers 317:

Was schwatzt Ihr da? (*What do ye talk?*)

197. Der Charakteristik dienen verschiedene Paare kontrastierter Informierungsszenen:

1. in I 1, bei der Gegenüberstellung der Charaktere des Menenius und des Coriolan wurde schon auf den Unterschied hingewiesen, der in ihrem Verhalten zum Volke besteht. Dieser Gegensatz ist umso wirksamer, als in I 1 die Situationen, in denen ihre Stellung zu den Plebejern kontrastiert ist, aufeinander folgen.

2. In I 1 ist ferner das wilde Durcheinander in den Reden der Bürger kontrastiert mit dem ruhigen, würdigen Auftreten der Senatoren in der zweiten Hälfte der Szene [1]). Auch die

1) In der Quelle p. 280 angedeutet.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Form der Rede ist verschieden. Die Bürger sprechen in Prosa, die Senatoren in Versen.

3. Ähnlich ist in V 6 die Ruhe der Senatoren der Erregtheit der Menge gegenübergestellt.

4. Scharf kontrastiert ist in I 6 die Nachricht von der Niederlage des Marcius vor Corioli und seine Ankunft mit der Meldung, daß die Römer gesiegt haben.

5. Ein ganz ähnlicher Kontrast liegt vor in V 4, 38 ff. Ein Bote meldet dem Sicinius, daß das Volk seinen Mittribunen ergriffen habe und ihn durch die Straßen der Stadt schleife. Ein zweiter Bote tritt sofort darnach auf und teilt mit, daß die Frauen in ihren Bitten bei Coriolan Erfolg gehabt haben und Friede geschlossen worden ist. Diese Gegenüberstellung der kriegerischen und der friedlichen Nachrichten bewegt auch hier die Szene sehr.

198. Der Parallelismus bei der Anordnung von Situationen ist im *Coriolanus* gut ausgebildet.

1. Sehr genau ist diese Art von Parallelismus in den Szenen III 3 und V 6 durchgeführt[1]); fast bis ins einzelne Wort hinein sind diese Szenen gleich gebaut. In beiden muß Coriolan den Vorwurf hören, ein Verräter zu sein; vgl. III 3, 66:

For which you are a traitor to the people.

In V 6, 85 f. sagt Aufidius von Coriolan:

But tell the traitor, in the high'st degree
He hath abused your powers.

In beiden Szenen ist Coriolan entrüstet über den Vorwurf, den man ihm macht; vgl. III 3, 67:

How! traitor!

Vers 68 ff.: *The fires i' the lowest hell fold-in the people!*
Call me their traitor! Thou injurious tribune!
Within thine eyes sat twenty thousand deaths,
In thy hands clutch'd as many millions, in
Thy lying tongue both numbers, I would say
„Thou liest" unto thee with a voice as free
As I do pray the gods.

Entsprechend sind die Verse in V 6, 102 ff.:

Measureless liar, thou hast made my heart
Too great for what contains it.

---

1) Die Szenen werden in der Vorlage erwähnt, aber nicht parallel durchgeführt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

In beiden Szenen treten Senatoren auf, die zur Ruhe mahnen, und Bürger, die wild erregt den Tod Coriolans fordern. In beiden Szenen wendet sich Coriolan in leidenschaftlichem Zornesausbruch mit der Bitte an das Volk, ihn zu töten; vgl. III 3, 88 f.:

Let them pronounce the steep Tarpeian death,
Vagabond exile, flaying, pent to linger
But with a grain a day, I would not buy
Their mercy at the price of one fair word.

und V 6: *Cut me to pieces, Volsces; men and lads,*
Stain all your edges on me.

Dem Brutus und Sicinius in III 3 entsprechen in V 6 die Verschwörer. In beiden Szenen ist der Ausgang tragisch. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren: Shakespeare hat hier mit Absicht zwei Szenen gleich gebaut und damit ein gewisses architektonisches Gefüge gewonnen, zwei Pfeiler, einen in der Mitte, den andern am Ende [1]). Beide Szenen zeigen den Titelhelden am schärfsten in seiner Isoliertheit, allein auf einsamer Höhe. Eine so überlegene, große Persönlichkeit konnten die Menschen nicht ertragen; sie mußten sie aus ihrer Mitte verstoßen. Dies stellen beide Szenen dar, ohne schematisch angelegt zu sein.

2. Dieselbe Szene (III 3), die eine Entsprechung in V 6 hat, hat eine zweite in demselben Akte, in III 1. Beide Szenen sind sich ähnlich in Bezug auf den Inhalt und die auftretenden Personen. Coriolan tritt beide Male in Begleitung seiner Freunde, der Senatoren, auf; gegen sich hat er die Bürger unter der Führung der Tribunen; in beiden Szenen sollen ihn die Ädilen ergreifen, wird er des Hochverrats angeklagt und soll vom tarpejischen Felsen gestürzt werden. In beiden Szenen kann Coriolan seinen Zorn nicht bemeistern, wird er vergeblich zur Ruhe gemahnt, ist er bereit, den Tod sofort zu erdulden, sind die Senatoren kraftlos. Beachtet man, daß diese Szenen in dem mittleren Akte parallel angeordnet sind, so kann man auch hier annehmen, daß Shakespeare mit dieser Anordnung seine bestimmten Absichten gehabt hat. Es fällt in ihnen die dramatische Steigerung und die Bewegung der Volksmassen auf. In ihrer Doppelheit heben sie den Charak-

---

1) Inhaltliche Entsprechung in der Quelle, ohne daß der Parallelismus durchgeführt ist; vgl. p. 275, 276, 279, 281.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

ter des Coriolan heraus, zeigen sie ihn in seiner völligen Isoliertheit, geben sie anschaulich die Wut des Volkes wieder, ferner die Schwäche des Senates, die Charakterlosigkeit der Tribunen, die Wildheit des Kampfes und die unüberbrückbare Kluft zwischen den Ständen. Die Doppelheit erhöht die Spannung; indem man in III 3 immer wieder an III 1 erinnert wird, sagt man sich, daß es kein Zurück mehr gibt, daß Coriolan verloren ist [1]).

3. Als Einrahmungsszenen kann man I 1 und V 1 ansehen. In I 1 treten die Tribunen anmaßend und prahlerisch auf, voll von Haß gegen Coriolan; in V 1 bitten sie die Senatoren, Gesandte zu Coriolan zu schicken und ihn zu bitten, vom Kampfe abzulassen. Es liegen also kontrastierte Einrahmungsszenen vor.

4. Innerhalb einer Szene ist eine derartige Einrahmung durch Situationen zweimal nachzuweisen:

a) in IV 5: Am Anfang der Szene ist das Gespräch der Diener; dann tritt Coriolan auf, schließt ein Freundschaftsbündnis mit Aufidius, zum Schluß folgt wieder ein Gespräch der Diener.

b) V 2 ist ähnlich angelegt. Menenius kommt zu den Schildwachen, spricht mit Coriolan, wird zurückgewiesen und spricht wieder mit den Schildwachen.

199. Parallelismus der Motive fehlt.

200. Desgleichen weist das Stück keinen Parallelismus von Handlungen auf.

201. *Coriolanus* hat in der Komposition manche Berührungspunkte mit den beiden übrigen Römerdramen. In allen drei ist der Parallelismus der Motive und Handlungen nicht ausgebildet, sind aber die Charaktere durch eine Reihe von Parallelcharakteren scharf herausgearbeitet. Was die Situationen betrifft, so ist im *Coriolanus* besonders der Kontrast bei Entschließungsszenen mehrfach angewandt.

---

1) Vgl. Seuffert, *Beobachtungen über dichterische Komposition*, Germ. Rom. Monatsschrift III, p. 574; er weist Ähnliches für *Egmont* nach.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

King Lear.

202. *„King Lear", among the tragedies of passion is the one in which passions assume the largest proportions, act upon the widest theatre, and attain their absolute extremes.*" Mit diesen Worten beginnt Dowden in seinem *Shakspere-Primer* den über *Lear* handelnden Abschnitt, indem er dem Stück damit den Platz zuerteilt, der ihm gebührt. Da dieses Drama sich inhaltlich und auch in der Komposition sehr von den Römerdramen unterscheidet, untersuche ich es für sich, nach den Römerdramen, obwohl seine Abfassungszeit früher, zwischen *Julius Caesar* und *Antony and Cleopatra*, liegt; um 1605 oder 1606 scheint es geschrieben zu sein. Als Quellen kommen für unsere Untersuchung in Betracht: Holinshed, das alte Leirdrama *The True Chronicle History of King Leir* [1]), und für die Glosterhandlung Sidney's *Arcadia*. Für kleinere Züge, Namen und dergleichen, sind außerdem noch einzusehen: *The Mirror for Magistrates* und Spencer's *Fairie Queene*, II 10, 27—32 [2]).

203. Der Parallelismus bei F i g u r e n ist in *Lear* sehr ausgebildet. Gleichartige Hauptpersonen sind:

1. Lear und Gloster [3]). Beide erfahren von ihren Kindern das Schwerste, was Eltern erfahren können: Lieblosigkeit, Verachtung, ja sogar Verfolgung. Das unsagbare Unglück, das sie trifft, verdüstert ihren Geist. Bei Lear steigert sich diese Verdüsterung zum Wahnsinn; vgl. I 5, 50 f.:

O, let me not be mad, not mad, sweet heaven!
Keep me in temper: I would not be mad!

---

1) Ausgabe der Malone Society.

2) Für weitere Quellenvergleiche kommt namentlich in Betracht: W. Perret: *The Story of King Lear from Geoffrey of Monmouth to Shakespeare.*

3) Von Shakespeare nebeneinandergestellt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

ferner

II 4, 200 f.: *O sides, you are too tough;*
Will you yet hold?
289 *O fool, I shall go mad!*
III 2, 67 *My wits begin to turn.*

Bei Gloster heißt es ähnlich, III 4, 12 und 13:

The tempest in my mind
Doth from my senses take all feeling else
Save what beats here.

ferner III 4,

171: *I am almost mad myself.*
175: *The grief hath crazed my wits;*

er wird lebensüberdrüssig und will seinem Leben ein Ende machen; aber zu einem Wahnsinnsausbruch kommt es bei ihm nicht [1]). Gloster vergleicht sich mit Lear und wünscht wahnsinnig zu sein, als er ihn sieht. IV 6, 286 ff.:

The king is mad, how stiff is my vile sense,
That I stand up, and have ingenious feeling
Of my huge sorrows! Better I were distract:
So should my thoughts be sever'd from my griefs,
And woes by wrong imaginations lose
The knowledge of themselves.

Auch darin sind Lear und Gloster parallel gezeichnet, daß sie gegen dasjenige ihrer Kinder wüten, das ihre Liebe am meisten verdient. Verschieden aber ist ihr Verhalten gegen das Leid, das sie trifft. Lear lehnt sich dagegen auf, Gloster kann sich hineinschicken.

2. Lear und Edgar [2]). In III 4 und III 6 treten sie zusammen auf, beide von ihren nächsten Angehörigen verstoßen und dem Unwetter preisgegeben; beide zeigen sich wahnsinnig,

---

1) Etwas gesucht ist die Gegenüberstellung, die Ulrici p. 398 macht: „Lears kräftiges, trotziges Herz kämpft gegen die Wut der Elemente wie gegen die Bosheit der Menschen; nur von innen heraus ist er zu bewältigen: in der übermäßigen, krankhaften Anstrengung, seines tiefen Seelenleidens Herr zu werden, sprengt er die Bande der Vernunft, und der Wahnsinn breitet sein nächtliches Dunkel über ihn aus. Glosters schwächerer Charakter hingegen, in der Jugend leichtfertig, im Alter unbesonnen und unentschlossen, nimmt im Unglück den Strohhalm für den Balken; er ist nicht stark genug zum Widerstande, zu schwach zum Wahnsinn (?!), ohne Kraft zum Dulden; verzweifelnd wirft er sich dem Selbstmord in die Arme."

2) Von Shakespeare nebeneinandergestellt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

allerdings mit dem Unterschied, daß Edgars Wahnsinn verstellt und Lears Geisteszerrüttung wirklich ist[1]). Edgar findet einen gewissen Trost darin, den König auch in einer so unglücklichen Lage zu sehen, wie er selbst ist; vgl. III 6, 109 ff.:

When we our betters see bearing our woes,
We scarcely think our miseries our foes.
How light and portable my pain seems now,
When that which makes me bend makes the king bow,
He childed as I father'd.

Mit den letzten Worten — in der Übersetzung lauten sie:

Er kinder-, ich vaterlos, —

stellt er sich und sein Unglück neben Lear.

3. Cordelia und Edgar[2]), beide offene, ehrliche Naturen, werden durch Intriguen ihrer nächsten Verwandten von ihren Vätern verbannt, bewahren aber trotzdem ihnen die Kindestreue, selbst unter den schwersten Schmähungen und Verfolgungen. Am ergreifendsten zeigt Edgar dies in IV 1 und IV 6, als er seinen blinden Vater führt, ohne daß dieser weiß, daß sein Führer sein verstoßener Sohn ist, und Cordelia in IV 3, IV 4 und IV 7, wo sie sich in rührender Weise um ihren kranken Vater bemüht.

4. Regan und Goneril[3]). Sie sind in gleicher Weise boshaft und teuflisch, schmeichlerisch (I 1), als es gilt, Besitztümer zu erwerben; grausam und herzlos lassen sie zu, daß ihr Vater in die wilde Gewitternacht hinauseilt. Als Gloster Mitleid mit Lear zeigt, sagt Goneril zu ihm, II 4, 302:

My lord, entreat him by no means to stay.

Auf den Einwand Glosters:

Alack, the night comes on, and the bleak winds
Do sorely ruffle; for many miles about
There's scarce a bush.

---

1) Vgl. J. Ch. Bucknill, *The Psychology of Shakespeare*, p. 165: *Edgar's assumed madness presents a find contrast to the reality of Lear's. It is devoid of reason, and full of purpose. It has the fault, which to this day feigning maniacs almost invariably commit, of extreme exaggeration.*

2) Von Shakespeare nebeneinandergestellt.

3) In Übereinstimmung mit den Quellen, nur mit dem Unterschied, daß die Gestalten bei Shakespeare etwas differenzierter sind.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

gibt Regan gefühllos zur Antwort:

O, Sir, to wilful men,
The injuries that they themselves procure
Must be their schoolmasters.

Kaum ist Glosters Verbindung mit Frankreich aufgedeckt, als Regan ausruft, III 7, 5:

Hang him instantly,

und Goneril fortfährt:

Pluck out his eyes.

In gleicher Weise ehebrecherisch und buhlerisch, (vgl. IV 5 und V 1) sterben sie beide eines gewaltsamen Todes. Treffend charakterisiert sie Albanien; vgl. IV 2, 32 ff.:

That nature, which contemns its origin,
Cannot be border'd certain in itself;
She that herself will sliver and disbranch
From her material sap, perforce must wither
And come to deadly use.
Wisdom and goodness to the vile seem vile:
Filths savour but themselves. What have you done?
Tigers, not daughters, what have you performed?

5. Ihnen beiden ist Edmund würdig zur Seite gestellt [1]). Als er hört, ruft er aus:

I was contracted to them both: all three
Now marry in an instant. (V 3, 228 f.)

6. Kent und Gloster [2]). Von dem älteren Adel sind sie die einzigen, die treu zu Lear halten; sie sind in gleicher Weise für das Wohl des Staates besorgt. Beide müssen sie für ihre Treue die Verbannung erdulden. Nicht ohne Absicht läßt Shakespeare sie zusammen auftreten in: I 1, III 6 und III 7. In I 1, 150 ff. sagt Kent zu Lear:

To plainness honour's bound,
When majesty stoops to folly. Reverse thy doom;
And, in they best consideration, check
This hideous rashness: answer my life my judgement,
Thy youngest daughter does not love thee least.

Um seinem König zu dienen, gibt Kent seine schöne und glänzende Stellung am Hofe auf; alle Unbilden der Witterung, alle Mühsal nimmt er auf sich; er leistet Dienste

improper for a slave,

---

1) Von Shakespeare eingeführt.

2) Die Nebeneinanderstellung fehlt in den Quellen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

wie Edgar V 3, 221 sagt[1]). Auch Gloster bleibt seinem Herrscher treu und erduldet seinetwegen die größten Leiden. Goneril und Regan verfolgen ihn, weil er ihnen zu verstehen gibt, daß ihr Verhalten unwürdig ist; er ist ihnen ein lebendes Gewissen.

204. Diesen gleichartigen Hauptfiguren steht eine ganze Reihe k o n t r a s t i e r t e r gegenüber.

1. Lear und der Narr, der von Shakespeare eingeführt ist. Ulrici sieht seine Bedeutung darin, daß das Gewicht des Tragischen, das hier geradezu mit erschütternder Schwere die Gemüter belaste und niederzudrücken drohe, an jener Verklärung der tragischen Weltanschauung, wie sie im Humor des Narren sich abspiegelt, ihr Gegengewicht erhalten müsse. Insofern ist der Narr eine Kontrastfigur zu Lear. Während dieser der Verblendete ist, durchschaut der Narr alles. Lear muß zu der bitteren[2]) Erkenntnis kommen, daß er eigentlich der Narr gewesen ist. In I 5 sagt dieser zu ihm:

Yes, indeed: Thou wouldst make a good fool.

Wie in einem Spiegel muß sich Lear in des Narren Worten wiedererkennen; vgl. I 4, 124 f.:

Truth's a dog must to kennel; he must be
whipped out, when Lady the brach may stand
by the fire and stink.

Am ergreifendsten ist III 2, die Szene auf der Heide. Lear wütet gegen das Ungewitter und gegen die Menschheit:

Blow, winds, and crack your cheeks! rage! blow!
You cataracts and hurricanoes, spout
Till you have drench'd our steeples, drown'd the cocks!

---

1) Die Nebeneinanderstellung von Kent und Gloster ist erst durch Shakespeare erfolgt. Das alte Leir-Drama hat die Gestalt Kents; Perillus spielt dort die gleiche Rolle. Als Leir von seinen Töchtern verächtlich behandelt wird, als er Cordelia verstößt, sagt Perillus (Vers 334):

O how I grieve, to see my lord thus fond,
To dote so much upon vayne flattering words.
Ah, if he but with good advice had weyghed,
The hidden tenure of her humble speech,
Reason to rage should not have given place,
Nor poor Cordella suffer such disgrace.

2) „*a bitter fool*" sagt er I 4, 150; vgl. bezügl. der Verbindung des Komischen und Tragischen: O. Ludwig, *Shakespeare-Studien*, p. 78 u. 124.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Der Narr hingegen erträgt alles mit gleichmütigem Humor:

O nuncle, court holy-water in a dry house
is better than this rain-water out o'door.
Good nuncle, in, and ask thy daughter's
blessing: here's a night pities neither
wise man nor fool.

2. Cordelia und ihre Schwestern. „Die schlüpfrig, glatte Kunst, zu reden bloß zum Schein" verachtend [1]), weigert Cordelia sich, wie ihre Schwestern zu schmeicheln, um in den Besitz von Gütern zu gelangen. Als diese mit ihrer Schmeichelei ihr Ziel erreicht haben, den Vater verstoßen, in die Heide hinausjagen und ihn in Wind und Wetter unherirren lassen, erweist sich Cordelia, obwohl von Lear verbannt, als treu und anhänglich (vgl. IV 4, IV 7, V 3) [2]). Sie sammelt ein Heer, kommt von Frankreich herüber und setzt alle Mittel in Bewegung, um ihren Vater zu retten; vgl. IV 4, 6:

A century send forth;
Search every acre in the high grown field,
And bring him to our eye.

3. Dieselbe Szene (I 1), welche Cordelia in hellstem Lichte zeigt, hat zwei weitere Kontrastfiguren: den König von Frankreich und den Herzog von Burgund, den Shakespeare eingeführt hat. Streben nach Besitz ist Burgunds einziger Beweggrund, sich um Cordelias Hand zu bewerben, während der König von Frankreich seine echte und wahre Liebe damit zeigt, daß er Cordelia auch ohne Mitgift nimmt. Er selbst sagt in I 1, 241 ff:

Love's not love
When it is mingled with regards that stand
Aloof from the entire point. Will you have her?
She is herself a dowry.

4. Edgar und Edmund [3]). Der teuflisch ränkevolle Edmund zerreißt die natürlichen Bande der Verwandtschaft und Liebe, sät Streit und Zwietracht, nur um seine ehrgeizigen Ziele zu erreichen. Zu spät bemerkt Edgar den schurkischen Verrat seines Bruders, der ihm — Edgar — alle die guten

---

1) . . . *for I want that glib and oily art*
To speak and purpose not (I 1, 227 f.).

2) In Übereinstimmung mit dem alten Leir-Drama.

3) In der Gloster-Quelle angedeutet.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Eigenschaften zuerkennen muß, die ihm selbst fehlen. In I 2, 196 nennt Edmund seinen Bruder edel:

Whose nature is so far from doing harms,
That he suspects none.

Mit unglaublicher Herzlosigkeit stürzt er seinen Vater ins tiefste Unglück und Elend; mit rührender, kindlicher Treue und Liebe geleitet der verstoßene Edgar seinen Vater durchs Land, indem er die schrecklichsten Leiden und Entbehrungen auf sich nimmt. Wie in manchen anderen Dramen bringt Shakespeare auch hier die kontrastierten Figuren in einen Zweikampf. (V 3).

5. Im großen und ganzen den Launen ihrer Frauen unterworfen, stehen die beiden Schwiegersöhne Lears im übrigen in scharfem Gegensatz [1]). Während Cornwall seiner Frau in Grausamkeit und Bosheit durchaus ebenbürtig ist — er veranlaßt, daß Kent in den Block gelegt wird, hat auch kein Mitleid, als man Lear in die stürmische Nacht hinausjagt, blendet Gloster selbst in der unmenschlichsten Weise — zeigt Albanien eine weitaus edlere Natur. Schon in I 4 sehen wir, daß er mit dem Verhalten Gornerils gegen Lear nicht einverstanden ist. Er muß sich schon da von seiner Frau sagen lassen:

Vers 364: *This milky gentleness and course of yours*
Though I condemn not, yet, under pardon,
You are much more attask'd for want of wisdom
Than praised for harmful mildness.

In schärfster Weise verurteilt er die Taten seiner Frau und seiner Schwägerin (IV 2, 59):

See thyself, devil!
Proper deformity seems not in the fiend
So horrid as in woman.

In IV 2, 1 nennt Goneril Albanien „mild". In V 3 sehen wir ihn um Lears Rettung besorgt.

205. Parallele Nebenfiguren in Lear sind Kent und Oswald. In II 2 setzt sich Kent, der freiwillig, aus Treue zu seinem König, Knechtskleidung angenommen hat, in scharfen Gegensatz zu dem servilen Haushofmeister, der

1) Der Unterschied ist schon in den Quellen; Shakespeare verschärft ihn.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

nur ein williges Werkzeug in der Hand seines Herrn ist und für Geld seine Gesinnung wechselt (auch sie fechten). Kent sagt in II 2, 93 f., wie er über Oswald denkt:

No contraries hold more antipathy
Than I and such a knave. [1])

206. Was den Parallelismus der Anordnung von Personen betrifft, so schließe ich mich ganz Ulricis Ausführungen an (vgl. p. 400): „Hier Lear mit seiner Familie, mit Kent und dem Narren; dort Gloster mit Edgar und Edmund. Diese Ordnung der Natur wird durch den Charakter der Menschen geändert und gestört. Regan, Goneril und Cornwall reißen sich von Lear und Cordelien los, — das Reich des Lichts scheidet sich von dem Reich der Finsternis —. Die beiden Greise, obwohl ohnmächtig und fortan passiv, bleiben die Hebel der Aktion. Für sie vereinigen sich Cordelia und ihr Gemahl, Kent und Edgar; ihnen gegenüber schließen sich Edmund, Goneril, Regan und Cornwall zusammen."

207. Gleichartige Stimmungssituationen sind vorhanden:

1. In I 1, als Kent verbannt und Cordelia von Lear verstoßen ist, wird am Ende der Szene die Stimmung gezeigt, in der sich Regan und Goneril befinden: es ist eine Stimmung der Furcht, daß ihnen etwas Ähnliches zustoßen könnte wie Kent. Regan drückt dies in den Worten aus:

Vers 304 f.: *Such unconstant starts are we like*
to have from him as this of Kent's banishment.

2. Äußerst wirkungsvoll ist die unmittelbar folgende Szene, die die schwüle Stimmung noch verstärkt. Edmund debattiert mit sich selbst über seine Stellung als Bastard. Er ist neidisch auf seinen Bruder; denn er glaubt, daß dieser wegen seiner echten Abstammung des Vaters Liebe genösse und sein Erbe werden würde. Haßerfüllt beschließt er, seinen Bruder durch Intriguen zu verderben. Dieser einleitende Monolog bereitet auf die folgende Handlung vor.

3. In III 1 und III 2 geht das Unwetter dem Aufruhr und der Empörung in der menschlichen Gesellschaft und dem

---

1) Perret bemerkt über Oswald (p. 206): „*What is merely narrated in the Old Play, Shakespeare puts into effective action*".

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Sturm in Lears Innern parallel. Die ersten Worte des Aktes sprechen diese Parallelität treffend aus:

Kent: *Who's there, besides foul weather?*
Gentl: *One minded like the weather, most unquietly.*
Kent: *I know you. Where's the king?*
Gentl: *Contending with the fretful element;*
Bids the wind blow the earth into the sea,
Or swell the curled waters 'bove the main,
That things might change or cease.

4. In III 4 wirkt der Wahnsinn Lears erschütternd neben dem verstellten Wahnsinn Edgars; dazu kommt der Sturm [1]). Es ist ein ergreifendes Bild menschlichen Elends, das Shakespeare in dieser Szene vorführt. Daß sie auf den Leser und Zuschauer einen so tiefen Eindruck macht, erreicht Shakespeare durch Parallelismus.

5. Ganz ähnlich ist IV 6 angelegt. Es tritt zunächst Edgar mit Gloster auf, der sich das Leben nehmen will, aber von seinem Sohn daran gehindert wird. Zu dieser Szene größten menschlichen Jammers fügt der Dichter das Auftreten des wahnsinnigen Lear, sodaß Edgar ausrufen muß (V. 84):

O thou side-piercing sight!

Es ist ein Bild höchsten Elends und tiefster Tragik, das wir vorgeführt bekommen. Auch in dieser Szene erreicht Shakespeare durch dasselbe Mittel des Parallelismus eine tiefgehende Wirkung.

6. In V 3 folgt ein tragisches Ereignis auf das andere: Edmund fällt im Zweikampf mit Edgar; man erfährt, daß Gloster gestorben, Regan vergiftet ist, und Goneril sich selbst getötet hat; Cordelia ist im Gefängnis getötet worden, und Lear stirbt aus Gram über das maßlose Leid, das ihn getroffen. Dieses Nacheinander tragischer Begebenheiten verleiht in seiner Parallelität dem Stück einen erschütternden Ausgang [1]).

208. Kontrastierte Stimmungsszenen fehlen.

209. Gleichartige Entschließungsszenen sind:

---

1) Lear zieht hier die Parallele mit dem Sturm; vgl. Vers 12 und 13: *The tempest in my mind*
Doth from my senses take all feeling else.
2) In dem alten Stück ist der Ausgang nicht tragisch.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

1. in I 4: Kents Monolog, der seine Pläne zeigt, bereitet die folgende Szene vor. Verkleidet tritt er auf, um seinem armen König zu dienen.

2. In IV 5 und IV 6; der Haushofmeister erhält von Regan den Auftrag, Lear zu töten, wo er ihn antrifft; vgl. IV 5, 37:

If you do chance to hear of that blind traitor,
Preferment falls on him that cuts him off.

In IV 6, 232 f. sehen wir, wie er diesen Auftrag ausführen will; als er Gloster sieht, sagt er:

Thou old unhappy traitor,
Briefly thyself remember: the sword is out,
That must destroy thee.

Aber er wird durch Edgar an der Ausführung seines Planes verhindert.

3. Ebenso erhält Oswald in I 3 den Auftrag, sich Lear gegenüber lässig zu zeigen (Vers 12):

Put on what weary negligence you please,
You and your fellows.

In I 4 führt er diese Anordnung sehr genau aus.

4. In I 5 schickt Lear Kent an Gloster und an seine Tochter:

Go you before to Gloster with these letters . . .

In II 2 erscheint er vor Glosters Schloß und tut, wie ihm befohlen ist.

210. Kontrastiert sind

1. I 3 und I 4. Dort erblicken wir die teuflische Goneril, die gegen ihren Vater herzlos und grausam ist, hier hören wir Kent seine Absicht aussprechen, dem König zu dienen, obwohl dieser ihn verbannt hat [1]).

2. Am Schlusse von V 1 teilt Edmund in einem Monologe seine Absichten mit; vgl. Vers 68 f.:

. . . . . for my state
Stands on me to defend, not to debate.

Nur zu bald wird seinen Plänen ein Ziel gesetzt, indem er schon in dem dritten Auftritt des vierten Aktes im Zweikampf mit Edgar fällt.

---

1) In der Quelle vorhanden.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

211. Gleichartige Informierungsszenen sind:

1. III 1 und III 2. Kent und ein Dritter sprechen über Lear, den man bei Sturm und Unwetter hinausgejagt hat; in der folgenden Szene tritt Lear auf. III 1 schlägt da gewissermaßen den Ton leise an, der in III 2 voll ausklingt.

2. Den inneren Zerfall des Landes beleuchten II 1, III 1 und III 3 [1]). Wir hören, daß die Herzöge von Cornwall und Albanien sich befehden, daß der Bürgerkrieg im Lande wütet, und das Böse immer weiter um sich greift.

3. IV 3 und IV 4. Ähnlich wie in III 1 und III 2 schlägt IV 3 den Ton an, der in IV 4 ausgeführt wird. Kent unterhält sich mit einem Edelmann über Cordelia, die dieser gesehen hat:

Vers 19: *Patience and sorrow strove*
Who should express her goodliest. You have seen
Sunshine and rain at once.

Die folgende Szene zeigt uns Cordelia auf der Suche nach ihrem Vater und läßt sie die besorgte Bitte aussprechen:

Vers 14: *All blest secrets,*
All you unpublish'd virtues of the earth
Spring with my tears! be aidant and remediate
In the good man's distress!

212. Kontrastierte Informierungsszenen sind:

1. III 3 und III 5. Gloster teilt vertrauensvoll Edmund sein Geheimnis mit und erzählt ihm von seiner Verbindung mit Frankreich; in III 5 hören wir, wie Edmund das Geheimnis an Cornwall verrät und auf Glosters Untergang sinnt.

2. IV 4 und IV 5. Reine, zarte Kindesliebe und buhlerische, unsaubere Verhältnisse werden in diesen beiden Szenen scharf gegenübergestellt.

3. Sehr knapp und straff ist die Handlung in V 2 dank des Parallelismus in Situationen. Edgar geht in die Schlacht und bittet seinen Vater, für den Sieg des Rechts zu flehen. Getümmel und Schlachtgeschrei werden laut; dann wird zum Rückzug geblasen. Edgar kehrt mit der Nachricht zurück, daß die Schlacht verloren ist:

King Lear hath lost, he and his daughter ta'en.

---

1) Nicht im Leir-Drama.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

213. Was die Anordnung von Situationen betrifft, so ist zunächst der Parallelismus in Szenen zu nennen:

1. I 2 hat im Anfang und am Ende einen Monolog Edmunds, die Glosters Unterredung mit Edmund und Edmunds Unterredung mit Edgar einrahmen.

2. Innerhalb des Stückes ist ferner Parallelismus der Anordnung zwischen I 1 und IV 4, zwei Szenen, die sich sehr wirkungsvoll gegenüberstehen. Bei der Frage ihres Vaters (I 1), wie groß ihre Kindesliebe sei, antwortet Cordelia nur unbestimmt und schlicht. Sie haßt die Hohlheit und die Schmeichelei. Dieses Verhalten konnte den Eindruck erwecken, daß sie gefühllos und kühl sei. IV 4 hingegen zeigt ihre Kindesliebe im hellsten Lichte [1]). Shakespeare widmet ihrer Darstellung eine ganze Szene. Vers 27 f. sagt sie:

No blown ambition doth our arms incite,
But love, dear love, and our aged father's right.

3. Für die Anordnung der Situationen ist ferner III 6 bemerkenswert, eine Szene, die etwa in der Mitte des Dramas steht, und Lear und Gloster zusammen auftreten läßt.

214. In der verschiedensten Weise wendet Shakespeare in dem vorliegenden Drama den Parallelismus von Motiven an. (Zunächst ist hier das Charaktermotiv zu nennen.)

1. Das wilde und ungestüme Temperament *(rashness)* ist verkörpert in Lear, Kent und Cornwall.

2. Daß der Schein dem Sein vorgezogen wird, findet sich dreimal variiert: in der Verteilungsszene, in der eingeflochtenen Episode mit Frankreich und Burgund [2]), und in Glosters Stellung zu seinem Sohne.

3. Ein weiteres Motiv, das auch variiert wird, ist in den Versen ausgesprochen (I 1, 283 ff.):

Time shall unfold what plaited cunning hides.
Who cover fauls, at last shame them derides.

Dies bewahrheitet sich in dem Schicksal Lears, Cordeliens, Gonerils, Regans, Edgars, Glosters und Edmunds.

4. Ein anderes Motiv, welches sich in mehrfachen Variationen durch das ganze Stück hindurchzieht, wird in den Worten ausgesprochen:

---

1) In Übereinstimmung mit dem alten Drama.
2) Fehlt in den Quellen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

II 4, Vers 108 f.: *We are not ourselves,*
When nature, being opress'd commands the mind
To suffer with the body.

Mit diesen Worten wird an das Wahnsinnsmotiv erinnert, das eine hervorragende Stellung in unserem Drama einnimmt. In drei Formen begegnet es uns: als wirkliche, verstellte und berufsmäßige Narrheit. Klein hält es nicht für ausgeschlossen, daß Shakespeare die erste Anregung zu einer solchen Nebeneinanderstellung von einem italienischen Dichter erhalten hat [1]). Ob dies wirklich der Fall ist, wird schwer zu entscheiden sein. Eins zeichnet jedenfalls Shakespeare aus. Den verstellten Wahnsinn, den Castelletti, wie es natürlich ist, als komisches Motiv verwendet, erhebt Shakespeare „zum Verstärkungsmotiv des wirklichen Wahnsinns. Dies scheint uns ein Triumph der tragischen Kunst“ (Klein).

5. Treue und Treulosigkeit sind zwei fundamentale Motive des Leardramas. In Lears Verhältnis zu seinen Kindern, Edmunds und Edgars Verhältnis zu ihrem Vater, Kents und Oswalds Stellung zu ihren Herren, Regans und Gonerils Verhalten zu ihrem Gatten werden diese Motive in der mannigfachsten Weise variiert [2]).

---

1) *Geschichte des Dramas,* Band IV, p. 90, 91: „Sollte es ganz außer aller Wahrscheinlichkeit liegen, daß zu diesen drei Schattierungen von Narrheitsformen: von wirklicher, verstellter und zünftiger Narrheit, in demselben Stück, in derselben Szene einander gegenübergestellt, — daß eine erste elementare Anregung dazu die ähnlichen Nuancen von Narrenexemplaren in (unseres) Cristofero Castellettis Commedia *Le Stravaganza d'Amore* könnten gegeben haben? Der alte Metello, der wirkliche Narr, aus Gram über seine Kinder; Alessandro der verstellte, und Bell'humore, der zünftige Narr — sie bilden in Castelletti's Lustspiel einen zur Dissonanz verkehrten Dreiklang, welche in jenem welttiefen Narrenterzett in Lear ihre Auflösung fand und ihre tragisch-poetische Kunstbedeutung gewann, wo die Schauerwirkungen eines tragischen Wahnsinns, den ein verstellter gleichsam parodiert, durch den Leibnarren von Profession zum tragischen Mitleid sich abdämpfen. (Verstellter Wahnsinn findet sich vor Shakespeare nur bei Castelletti)“. Vgl. weiter Ulrici, p. 404.

2) Vgl. Ulrici, p. 410: „Gonerils und Regans Ehe ist nur der Reflex ihres Verhaltens zu ihrem Vater: solche Töchter sind unfähig, Gattinnen im wahren Sinne des Wortes zu sein und selbst eine Familie zu gründen; wie sie den Vater mißhandelt haben, so betrügen sie ihre Gatten und zerstören durch Ehebruch das beginnende Familienleben im ersten Keime. Regan hat den ihr geistesverwandten Gatten gefunden:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

215. Die große Mannigfaltigkeit der Parallelfiguren im *Lear* entstand durch die Zusammenschweißung der Lear-Glosterhandlung, die das glänzendste Beispiel von Shakespeares Parallelismus von Handlungen ist. G. Freytag zwar sagt in seiner *Technik des Dramas* [1]), daß die Lear- und die Glosterhandlung nur wenig miteinander verbunden seien. Allein eine genauere Untersuchung zeigt die Haltlosigkeit dieser Behauptung.

Schon im ersten Akt, vor Lear und seinen Töchtern, tritt Gloster auf und stellt seinen Sohn Edmund Kent vor; wir erfahren auch sofort, daß jener nicht der ebenbürtige Sohn Glosters ist. Es folgt dann von der Learhandlung die berühmte Teilungsszene, die mit der Verstoßung der Cordelia endet und

---

Cornwall geht ganz auf ihr Verfahren und ihre Absichten ein, und zeigt uns eben damit, wie die innere Zerrüttung der Stammfamilie sich ausbreitet und von der Tochter auf den Schwiegersohn sich überträgt.“ Vgl. ferner O. Ludwig, p. 77; desgl. p. 304: „Bei der Ausbildung des *König Lear* hat er immer aus denselben primitiven Motiven erfunden, alles, was darin Kausalnexus ist, ist Pietät oder Impietät, die erlittenes Unrecht nicht wankend, vielmehr fester macht. — Soll ein Stück lediglich Darstellung seines Gehaltes werden, so reicht der Kausalnexus als solcher nicht zu, er bewirkt es nur, wenn er zum tragisch-idealen wird. So bilden alle Handlungen im *Lear* einen solchen Idealnexus, jede Handlung ist ein Beispiel von Impietät, wo Pietät zu erwarten, oder von Pietät, wo Impietät begreiflich, wenn nicht entschuldbar wäre (Kent). Als Handlungen e i n e s Stammes wäre solche Reihe nicht ohne Gezwungenheit herzustellen gewesen, noch weniger handlich für die dramatische Technik; nun sind es drei Stämme, die sich von zwei Stämmen abzweigen und zu noch mehreren wiederum verzweigen. So macht das Ganze der Fabel noch immer denselben Eindruck, der Qualität nach, nur in der Quantität gesteigert, d. h. es wird nichts hineingebracht, was die Wirkung jenes Kontrastes aufhöbe oder durch Teilung der Aufmerksamkeit schwächte.“

1) Vgl. p. 42: „Schon Shakespeare hat sich einigemale dadurch (durch Parallelhandlungen) die Wirkung des Dramas beeinträchtigt, am auffälligsten in Lear, in welchem die ganze Parallelhandlung des Hauses Gloster nur lose mit der Haupthandlung verbunden und ohne Liebe behandelt, den Fortschritt aufhält, das ganze ohne Not herber macht.“ Vgl. gegen Freytag Otto Ludwig, *Shakespeare-Studien,* p. 66: „Die Doppelfabeln bei Shakespeare wie die Doppelorgane am menschlichen Körper; die Learfabel und die Glosterfabel sind gleichsam die zwei Augen, durch welche die e i n e Seele der tragischen Idee uns schmerzbezaubernd, mitleidberauschend und doch zugleich mit strenger Hoheit ansieht.“ Vgl. ferner p. 77.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

der Unterredung der beiden übrigen Schwestern, die auf tragische Verwicklungen vorbereitet. Gleich daran anschließend, in der zweiten Szene, werden wir wieder in die Glosterhandlung geführt; wir schauen in Edmunds Seele, lernen seine teuflischen Pläne kennen, hören von der raffinierten Verleumdung. I 3, I 4 und I 5 führen die Learhandlung weiter: wir sehen die Reibereien im Hause der Goneril, Lears Unmut und Herrschsucht, Launenhaftigkeit und das pietätlose Verhalten der Goneril, das schließlich die Abreise Lears zur Folge hat. Mit seinem Narren und Kent begibt er sich zu Regans Sitz.

In II 1 wird dann wieder die Glosterhandlung aufgenommen: durch verschiedene Manipulationen weiß Edmund seinen Vater von den „verräterischen" Umtrieben seines Sohnes zu überzeugen; Edgar flieht. Geschickt wird nun die Glosterhandlung mit der Learhandlung verknüpft, indem Regan und Cornwall ihre Burg verlassen, und, um Lear auszuweichen, sich auf Glosters Burg begeben. In II 2 erscheint Kent im Auftrage seines Herrn vor Glosters Schloß, wo er unwürdig behandelt wird; Gloster versucht einzuschreiten; aber vergeblich sind seine Bemühungen. In der kurzen Szene II 3 wird in wenigen scharfen Zügen die Glosterhandlung weitergeführt: der verstoßene Edgar ist allein auf der Heide, er beschließt, sich in der Gestalt eines Wahnsinnigen zu retten. In II 4 erscheint Lear vor Glosters Schloß und bittet um Aufnahme; Regan will ihn zu ihrer Schwester zurückschicken. Als diese erscheint, stehen sie vereint gegen ihren Vater, und, indem sie sich in ihrer Pietätlosigkeit steigern, verweigern sie ihm schließlich jeglichen Gefolgsmann (Vers 267). Gloster äußert seinen Unwillen gegen dies teuflische Verhalten der Schwestern.

III 1 und III 2 führen die Learhandlung weiter: wir sehen Lear bei Sturm und Wetter, unter Donner und Blitz auf einsamer Heide mit Kent und dem Narren. Szene III bahnt dann die Verknotung der beiden Handlungen an: Gloster vertraut Edmund seine geheimen Verbindungen mit Cordelia. Diese Vertrauensseligkeit sollte Gloster bald stürzen. Bevor dies eintritt, sehen wir in III 4 Lear auf der Heide mit Edgar zusammenkommen und schließlich noch Gloster erscheinen, der den König sucht; unwissentlich spricht Gloster mit seinem verstoßenen Sohn. Szene V bereitet den Sturz vor, indem Ed-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

mund Gloster an Cornwall verrät; in III 6 treten Gloster und Lear auf; Gloster sorgt dafür, daß Lear in eine menschliche Behausung gebracht wird; Edgar sieht dies alles und zieht die Verbindungslinien in einem Monolog (vgl. III 6, 109 f.). In III 7 ereilt dann Gloster sein Schicksal: er wird überrumpelt, geblendet und gleichfalls hinausgejagt.

Wie Kent den König, so führt ein alter Mann Gloster auf das freie Feld, wo er mit Edgar zusammentrifft und die tragische Reise beginnt: der Sohn führt den blinden Vater, ohne daß dieser weiß, wer ihn leitet (IV 1).

In IV 2 kehrt der Dichter zur Learhandlung zurück. Zwischen Edmund und Goneril hat sich ein ehebrecherisches Verhältnis entwickelt, das nur fester wird, je mehr Albanien sich bewußt ist, daß seine Gemahlin unrecht gehandelt hat. Es trifft die Nachricht ein, Cornwall sei an den Folgen einer Wunde, die ihm Glosters Diener bei der Blendung seines Herrn beigebracht hat, gestorben. Goneril ist wenig erfreut über diese Nachricht, da sie ihren Buhlen bei Regan weiß, die jetzt Witwe ist. Albanien steht ganz auf Glosters Seite:

Gloucester, I live
To thank thee for the love, thou show'dst the king
And to revenge thine eyes.

In IV 3 und IV 4 wird die Learhandlung dann weitergeführt: Lear erreicht das französische Lager bei Dover und wird von seiner Tochter gesucht. Szene V gehört zur Lear- und Glosterhandlung: Regan gibt deutlich zu erkennen, daß auch sie ein Verhältnis mit Edmund hat: sie und Edmund sind einig.

In IV 6 treffen die beiden Handlungen wieder zusammen. Gloster tut den vermeintlichen Sturz vom Felsen, Edgar wechselt die Rolle und begrüßt ihn; Lear im Wahnsinn phantastisch geschmückt, tritt herzu: höher konnte menschlicher Jammer nicht gesteigert werden, als es in dieser Szene geschieht, wo die beiden Parallelhandlungen sich vereinigen zu einer erschütternden Darstellung menschlichen Elends und Unglücks.

In IV 7 bemüht sich Cordelia, ihren Vater ins Leben und zur Vernunft zurückzurufen.

In V 1 treten Edmund und Regan im Feldlager bei Dover auf; Albanien und Goneril kommen hinzu. Es erscheint Edgar mit dem Brief, den er Oswald abgenommen hat, und der nun

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Gonerils ehebrecherisches Verhältnis aufdeckt. Er gibt ihn Albanien und fordert ihn auf, wenn es an der Zeit sei, ihn durch den Herold zum Gottesgericht zu rufen, das seine Anklage gegen Edmund beweisen soll.

In V 2 wird kurz die Glosterhandlung wieder aufgenommen.

V 3 führt zunächst die Learhandlung weiter: Lear und Cordelia treten als Gefangene auf; Edmund gibt einem Hauptmann den Auftrag, sie umzubringen. Es folgt die Enthüllung aller Schandtaten. Zuerst die Aufdeckung des Ehebruchs, dann in dem Kampfe Edgars mit Edmund die Aufdeckung der hinterlistigen Schandtaten Edmunds — indem so im Ausgang auch noch die Lear- mit der Glosterhandlung verbunden wird (Edgar hat den Brief überbracht) — der Selbstmord Gonerils, Regans Tod, Lear und Cordelias Tod.

Hätte man den Verlauf der beiden Handlungen graphisch darzustellen, so würde man im großen und ganzen zwei nebeneinanderlaufende (parallele) Linien erhalten — das Leid, das Lear von seinen Töchtern, Gloster von seinem Sohne erfahren muß —; zwei Linien, die sich an vier Stellen eng berühren und ineinander übergehen:

in II 2, als die Learhandlung nach Glosters Schloß verlegt wird;
in III 4 und III 6, als Lear, Edgar und Gloster sich auf der Heide begegnen;
in IV 6, als sich Lear und Gloster wieder treffen;
in V 3, in der letzten Szene des Stückes, als Edgar Albanien die Enthüllungen über Goneril macht und im Zweikampfe fällt.

Shakespeare hat ein überaus wirksames In- und Durcheinander geschaffen, indem er das Motiv der kindlichen Undankbarkeit variierte und mit dem Gedanken verband: „*Ripeness is all.*“

216. *Lear* weist bezüglich der Charakterzeichnung keine größeren Fortschritte auf. Es ist in diesem Stück fast alles Handlung, die Charaktere treten — im Vergleich zu den Römerdramen wenigstens — zurück und die Situationen hervor. Das Drama bietet das großartigste Beispiel von Shakespeares Verwendung von Parallelhandlungen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

. . . . In this broad and manifold diversity struggling up into Unity, we may recognise the awe-inspiring grandeur and vastness of the Gothic architecture as distinguished from the cheerful, smiling beauty of the Classic.

Hudson, H. N. *Shakespeare*, p. 157.

Vergleichende Untersuchung über die Verwendung von Parallelismus in den Tragödien.

---

217. Entsprechend der vergleichenden Untersuchung über Verwendung von Parallelismus in Dramen mit nicht-tragischem Ausgang, vergleichen wir die sieben besprochenen Trauerspiele bezüglich der Verwendung dieses Kunstmittels. Da sich manches bei dieser Untersuchung wiederholen wird, was bereits in der früheren Zusammenfassung erwähnt wurde, so kann sie kürzer gefaßt werden.

Was zunächst den Parallelismus bei Hauptfiguren betrifft, so ist festzustellen, daß in *Titus Andronicus* die einzigen parallelen Hauptfiguren Demetrius und Chiron rein schematisch nebeneinanderstehen, ohne irgendwie differenziert zu sein (vgl. § 111). Etwas mehr herausgearbeitet, entsprechend der Eigenart der Geschlechter, sind Romeo und Juliet; vgl. § 126,1. In *Richard II.* sind dem König zwei parallele Foliefiguren zuerteilt, die Königin und der Bischof von Carlisle, die einzelne Seiten in seinem Charakter stärker betonen (vgl. § 142). Lebensvoller und lebenswahrer werden die Charaktere in *Julius Caesar*. Caesar und Calpurnia, Brutus und Portia sind parallele Gatten; Octavian verkörpert Caesars Geist im zweiten Teile des Dramas, und Lucius gleicht vollständig seinem Herrn Brutus in Pflichttreue: Wie der Herr, so der Knecht.

Dieser Parallelismus zwischen Herr und Diener wiederholt sich im *Antony and Cleopatra*, wo Charmion das getreue Abbild ihrer Herrin ist (vgl. § 173,2). Zugleich bildet dieses Drama eins der vollendetsten Beispiele für gleichartige Hauptfiguren; es sind die Titelhelden Antonius und Cleopatra. Ein Vergleich mit Romeo und Juliet, die auch parallel gezeichnet

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

sind, verdeutlicht den gewaltigen Fortschritt in der Verwendung dieses Kunstmittels. Während wir dort bei aller Anmut der Gestalten Typen (vgl. Wolff I, p. 255) haben, sind es hier individuelle Charaktere, die auf das Feinste differenziert sind. (Vgl. § 173.) Im *Coriolanus* wird der Parallelismus verwandt bei Sohn und Mutter, Sohn und Vater, und bei Aufidius und seinem Gegner Coriolan. Aber keine der genannten Personen reicht an Coriolan heran; sie stellen immer nur einzelne Seiten des Titelhelden dar. (Vgl. § 188.) Für *Lear* ist zu bemerken, daß der Dichter mehrfach die Lagen, in denen sich die Personen befinden, gleichartig gestaltet. Lear und Gloster sind beide von ihren nächsten Angehörigen verlassen — im übrigen sind sie differenziert —, Lear wird wahnsinnig, Edgar stellt sich wahnsinnig; Cordelia und Edgar, die beide mit Unrecht von ihren Eltern verstoßen sind, bewahren ihnen trotzdem die Kindestreue. Diesen bemerkenswerten Parallelismus gewinnt Shakespeare aus der Verschmelzung der Lear- und Glosterhandlung. Von den übrigen parallelen Hauptfiguren dieses Dramas sind noch Regan und Goneril zu nennen. Vergleicht man sie mit zwei ganz entsprechenden Gestalten aus dem *Titus Andronicus*, mit Demetrius und Chiron, so fällt auch hier der Fortschritt vom schematischen zum differenzierten Parallelismus bei gleichartigen Hauptfiguren auf.

218. Im allgemeinen läßt sich von k o n t r a s t i e r t e n Hauptfiguren sagen, daß sie früher ausgebildet werden als die gleichartigen. Es liegt in dem Wesen des Kontrastes, daß er wirksamer, augenfälliger ist und nicht so leicht schematisch wird wie gleichartiger Parallelismus. Im *Titus Andronicus* sind drei Paare von Kontrastfiguren nachzuweisen. Wie im holländischen Stück sind Titus und Marcus Andronicus, der maßlos wütende, starre, unbeugsame — und der gefühlvolle, edle, ruhig abwägende Charakter gegenübergestellt. Weniger durchgeführt, nur angedeutet, ist die Kontrastierung von Bassianus und Saturninus. Eine Gegenüberstellung von Typen bilden Tamora und Lavinia; die Lüsternheit und die Keuschheit sind in ihnen personifiziert, ohne daß sie im einzelnen näher ausgeführt sind (vgl. § 112, 1—3). Der Leidenschaft Romeos und Juliets in dem folgenden Drama ist wirksam die Plattheit und der Unverstand Mercutios und der Amme gegen-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

übergestellt; ähnlich ist der ungestüme Jüngling Romeo mit dem philosophischen, ruhig abwägenden Lorenzo kontrastiert. Auch hier überwiegt noch das Typische. Dies ist weniger in *Richard II.* der Fall. Bolingbroke und Richard haben schon verschiedene individuelle Züge. Ihre ganzen Charaktere sind äußerst wirksam gegenübergestellt: der Willensmensch, der alles durchsetzt, und der Schwächling, der dem Unglück und Leid keinen Widerstand entgegensetzen kann. Ähnlich sind Gaunt und York gezeichnet: auf der einen Seite steht der starke, feste Charakter, der sich nicht scheut, zu sprechen, wie er denkt, auf der andern der ängstliche Augendiener York. In späteren Dramen arbeitet Shakespeare gelegentlich Hauptcharaktere durch mehrere Kontrastfiguren scharf heraus. Er erreicht durch dieses Kunstmittel eine große Plastik seiner Gestalten. Dies läßt sich besonders von Brutus in *Julius Caesar* sagen, den er gegen Caesar, Octavian, Cassius und Antonius kontrastiert. Weniger ausgeführt ist die Gegenüberstellung von Calpurnia und Portia, sowie die von Antonius und Octavian. Die zuletzt genannte Gruppe begegnet uns wieder in *Antony and Cleopatra.* Sie ist hier bedeutend weiter ausgeführt als in *Julius Caesar.* Die beiden Führer sind in ihrem ganzen Wesen kontrastiert. Octavian ist gleichfalls dem Lepidus gegenübergestellt. An Tamora und Lavinia erinnert die Gruppe Cleopatra-Octavia. Sie unterscheidet sich aber darin von der früheren, daß der Kontrast jetzt lebenswahrer ist, d. h. menschlicher und psychologisch vertieft (vgl. § 174, 2 u. 3). Während Cleopatra eine gleichartige Foliefigur in Charmion hat, ist Enobarbus, Antonius' Untergebener, seinem Herrn entgegengesetzt (vgl. § 174,1). Im *Coriolanus* sind Menenius und Coriolan gleichfalls in ihrem ganzen Wesen kontrastiert; jener ist ein Greis, schwach, nachgiebig und schwatzhaft, dieser ein mannhafter, starker und stolzer Krieger. Scharf umrissen und wirkungsvoll gegenübergestellt sind Volumnia und Virgilia. (Vgl. § 189.) Einen dramatisch äußerst wirksamen Kontrast bilden in *Lear* der alte König und sein Narr. Beide sind in derselben Lage; der Not und dem Unwetter preisgegeben, irren sie auf der Heide umher. Lear läßt sich von dem Leid, das ihn getroffen, bezwingen und ist nahe daran, wahnsinnig zu werden, der Narr — den es allerdings nicht so hart trifft wie seinen Herrn — sucht es mit Humor zu über-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

winden. Die Kontrastgruppe Frankreich-Burgund ist von Shakespeare erfunden. Der Einführung der Doppelhandlung verdankt Shakespeare die scharf kontrastierten Brüder Edgar und Edmund. Ihnen entsprechen Cordelia und ihre Schwestern.

Es läßt sich bei dem Kontraste nicht wie bei dem gleichartigen Parallelismus eine gerade Entwicklung feststellen. Während das Schematische fast ganz fehlt, beginnt auch hier Shakespeare vorzugsweise mit Kontrastierung von Typen, entsprechend der geringeren Fertigkeit in seiner Jugendperiode, Charaktere zu zeichnen. Auch hier ist ein Fortschreiten zu bemerken, das sich in der größeren Differenziertheit der Charaktere in den späteren Dramen zeigt.

219. Es liegt im Wesen der weniger ausgeführten Nebenfiguren und der Doppelfiguren, daß man bei ihnen wenig von einer Entwicklung sprechen kann. Vereinzelt nur sind Nebenfiguren gegenübergestellt, z. B. Benvolio und Mercutio in *Romeo and Juliet*, Aumerle und Percy in *Richard II.* und Oswald und Kent in *Lear*. Im allgemeinen sind sie farblos und blaß gehalten. Welche Aufgabe der Parallelismus bei ihnen erfüllt, ist wiederholt angedeutet worden. Im wesentlichen sollen sie sich gegenseitig stützen oder eine bestimmte Klasse, Gesellschaftsschicht, einen Stand und dergleichen darstellen. In *Julius Caesar* erzielt Shakespeare durch die parallelen, sich steigernden Rufe der Bürger ein überaus lebensvolles, frisches Bild.

220. Zum Parallelismus der Anordnung von Personen ist auch hier zu bemerken, daß er in der ersten Schaffenszeit des Dichters sehr schematisch ist. Besonders ausgebildet ist er in *Titus Andronicus* (vgl. § 114) und in *Romeo and Juliet* (vgl. § 130). In *Richard II.* (vgl. § 146) zeigt er sich in der gleichmäßigen Verteilung der Anhänger auf die zwei Parteien und in den drei Vater-Sohn-Paaren. In *Julius Caesar* (vgl. § 161) und *Antony and Cleopatra* (vgl. § 176) ist er nur gering, in *Coriolanus* (vgl. § 191) und *Lear* (vgl. § 206) etwas stärker verwandt worden. Die Entwicklung dieses Parallelismus entspricht derjenigen in den Dramen mit nichttragischem Ausgang (vgl. § 99).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

221. Was den Parallelismus bei Situationen betrifft, so ist festzustellen, daß er sich am meisten bei S t i m m u n g s s z e n e n findet. *Titus Andronicus* bietet vier Fälle gleichartigen Parallelismus (vgl. § 115): eine vorbereitende Stimmungssituation und drei Klageszenen, wie sie das altenglische Drama liebte. Besonders reich an dieser Art von Situationen ist *Romeo and Juliet*, entsprechend dem überwiegend lyrischen Charakter dieser Dichtung (vgl. § 131). Viermal weisen Situationen auf den tragischen Ausgang hin, einmal wird durch Parallelismus zweier Situationen die Freude betont und einmal der Schmerz. In *Richard II.* wendet Shakespeare dreimal diese Art von Parallelismus an, jedesmal, um ein trauriges Ereignis vorzubereiten (vgl. § 147). In den beiden ersten Fällen erhält die Königin, die wir in trüber und trauriger Stimmung sehen, Hiobsposten; in V 5 ist Richards Monolog voll von Todesahnungen, die sich gar zu bald erfüllen. *Julius Caesar* weist zuerst von den untersuchten Dramen ein Beispiel auf von paralleler Stimmung in der menschlichen Gesellschaft und in der Natur (vgl. § 162). In beiden herrscht Aufruhr und Empörung. Die übrigen parallelen Stimmungsszenen bereiten kommende Ereignisse vor (vgl. § 162, 2—4). In *Antony and Cleopatra* findet sich nur ein Beispiel dieser Art von Parallelismus (vgl. § 177). Der unglückliche Ausgang des Kampfes zwischen Antonius und Octavian wird vorbereitet. Gleichfalls vorbereitender Natur sind die parallelen Stimmungssituationen in *Coriolanus* (vgl. § 192). Zahlreicher sind parallele Stimmungsszenen in *Lear* nachzuweisen (vgl. § 207). Auch hier sind zunächst zwei Beispiele von Stimmungsszenen zu nennen, die vor den Ereignissen liegen. Ein dritter Fall zeigt, wie in *Julius Caesar*, Parallelismus zwischen Natur- und Menschenleben, zwei weitere Fälle erhöhen den Eindruck menschlichen Elendes und Jammers, und ein letztes Beispiel vertieft in der Aufeinanderfolge trauriger Ereignisse die Tragik.

222. Dramatisch wirksamer ist der k o n t r a s t i e r t e Stimmungsparallelismus. In *Titus Andronicus* sind dreimal die Erwartung und die Enttäuschung gegenübergestellt, zweimal tiefe Tragik und groteske Komik (vgl. § 116). Auffallend viel kontrastierte Stimmungssituationen weist *Romeo and*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Juliet auf (vgl. § 132). Das Vulgäre und das Vornehme (vgl. § 132,1), leidenschaftliche Liebe und spöttelnder Witz (vgl. § 132,2), tiefstes Liebesglück und rohe Störung und Einmischung des Hasses (vgl. § 132,3), Freude und Trauer (vgl. § 132, 6—9) sind äußerst wirkungsvoll gegenübergestellt. In *Richard II.* finden wir auch zwei Fälle kontrastierter Stimmungsszenen (vgl. § 148). Der ernsten Trauerstimmung ist Richards habgieriges Verhalten grell entgegengesetzt. Kaum hat Gaunt die Augen geschlossen, als Richard sich des Silberzeugs des Verstorbenen bemächtigen will. Im zweiten Falle ist des Königs Stolz und siegeszuversichtliche Stimmung wirksam mit der späteren Niederlage kontrastiert. Sehr scharf ist ein Stimmungskontrast in *Julius Caesar (in I 2):* die ernste Unterhaltung zwischen Brutus und Cassius wird durch fröhliche Rufe der Menge unterbrochen. Das komische Element innerhalb des Tragischen findet sich dreimal in diesem Drama; allein es ist nicht so grotesk wie in den früher erwähnten Stücken. Um den Gegensatz der Stimmung in den beiden feindlichen Lagern zu zeigen, stellt Shakespeare zwei parallele Szenen nebeneinander. (Vgl. § 163, 3). In *Antony and Cleopatra* ist der Stimmungsgegensatz zweimal vertreten in Gestalt von Erwartung und Enttäuschung (vgl. § 178), vielfach in einer Art von Szenenrhythmus bei der Gegenüberstellung orientalischen und römischen Lebens (vgl. § 178, 2), in einer etwas grotesken Kontrastierung des Erhabenen und Vulgären (vgl. § 178, 4), und 178, 3, in der Erzählung von Antonius Liebesabenteuern in Ägypten, die Enobarbus kurz nach Antonius Vermählung mit Octavia gibt, eine Geschichte, die gerade an dieser Stelle, wo man noch an die Hochzeit denkt, eigenartig wirkt. Wie in *Julius Caesar* verwendet Shakespeare auch in *Coriolanus* Parallelismus, um die Stimmung in den feindlichen Lagern zu kontrastieren; § 193, 2 zeigt Schmerz und Freude gegenübergestellt, § 193, 4 Friedensstimmung und Kriegslärm; die veränderte Lage zeigt § 193, 3: Coriolan als Flüchtling vor derselben Stadt, vor der er einst als Sieger gestanden hatte. Im *Lear* fehlen kontrastierte Stimmungssituationen.

223. Der Parallelismus bei Entschließungsszenen besteht im allgemeinen darin, daß auf einen Ent-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

schluß oder einen Befehl die ihm entsprechende Tat folgt; es können auch zwei Befehle nebeneinandergestellt sein. Im großen und ganzen kann man bei gleichartigen Entschließungssituationen von einer Entwicklung nicht sprechen; dieser Parallelismus findet sich in den früheren wie in den späteren Dramen. Seine Aufgabe ist einzig und allein die, die Handlung weiter zu führen.

224. Mehr Bedeutung muß man dagegen den kontrastierten Entschließungsszenen zuschreiben. In *Titus Andronicus* fehlen sie. *Romeo and Juliet* weist mehrere Fälle auf (vgl. § 134). Capulet sagt in seiner Unterredung mit Paris, daß er seiner Tochter freie Entscheidung in der Wahl ihres Gatten lassen will; später bricht er sein Wort. Romeo will nicht von Rosalinde lassen; kaum aber hat er Juliet gesehen, als er seine Vorsätze vergißt. In ähnlicher Weise hält Mercutio sein Wort nicht. Er spricht gegen das Raufen und Duellieren. Als aber Tybalt erscheint, wendet er sich sofort gegen ihn. Am wirkungsvollsten ist in *Romeo and Juliet* dieser Parallelismus in der Nebeneinanderstellung von III 4 und III 5 durchgeführt. In jener Szene verspricht Capulet, seine Tochter dem Prinzen Paris zur Frau zu geben, in III 5 scheidet Romeo von seiner ihm heimlich vermählten Juliet. In *Richard II.* sind Gaunts Besorgtsein für des Königs Zukunft und Richards Habgier scharf gegenübergestellt, ebenso die beabsichtigte Krönung und die geplante Verschwörung (vgl. § 150, 2).

In *Julius Caesar* findet sich ein Paar kontrastierter Entschließungsszenen. In *Antony and Cleopatra* fehlen sie. Eigenartige Entschließungskontraste zeigt *Coriolanus*. Zweimal verspricht der Titelheld etwas zu tun, beidemale hält er sein Wort nicht (vergleiche § 195, 1 und 3). Ähnlich ergeht es Menenius, der zuerst unter keinen Umständen in das Lager der Volsker zu Coriolan gehen will, sich aber schließlich doch dazu überreden läßt. Diese Art von Szenenführung trägt wesentlich dazu bei, die Handlung zu beleben, indem eine gewisse Spannung erregt und wieder ausgelöst wird. In *Lear* ist ein Paar kontrastierter Entschließungsszenen vorhanden: Gonerils und Kents Verhalten zu Lear ist der Gegenstand des Entschlusses (vgl. § 210).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

225. Als dritte Art von Szenen sind die Informierungsszenen zu besprechen. Der gleichartige Parallelismus dient bei dieser Art von Szenen häufig in der Gestalt von aufeinanderfolgenden Botschaften dazu, eine gewisse Steigerung und Spannung der Handlung zu bewirken. In *Titus Andronicus* ist der Parallelismus zu diesem Zweck dreimal verwandt. Der vierte Fall dient der Charakteristik und Vorbereitung der Handlung (vgl. § 119). *Romeo and Juliet* weisen nur ein Paar paralleler Informierungsszenen auf (vgl. § 135), die gleichfalls der Charakteristik von Personen dienen. Durch den Parallelismus der Eingangsworte in I 2 von *Richard II.* erweckt der Dichter den Eindruck einer größeren Feierlichkeit (vgl. § 151, 1). In *Julius Caesar* dient der Parallelismus dazu, uns über die Lage zu informieren (vgl. § 166, 1). Zwei parallele Erzählungen sollen Caesar herabsetzen; Antonius endlich offenbart seine geheimsten Gedanken, und bereitet so auf die folgenden Ereignisse vor. Der Parallelismus, der im Sterben der Feldherren sich zeigt, verdeutlicht Shakespeares Glauben an die sittliche Weltordnung. Durch den Parallelismus in § 166, 4 erreicht Shakespeare gleichfalls eine straffe Führung der Handlung. In *Antony and Cleopatra* bereitet die Charakteristik Antonius' (vgl. § 181) sein Erscheinen vor, in zwei nebeneinandergestellten Szenen charakterisiert Shakespeare zunächst Cleopatra und Antonius und dann ihre Umgebung. Sehr wirksam sind in diesem Drama die parallelen Botenberichte (vgl. § 181, 3 und 4). Zwei Ratsdiener kündigen in *Coriolan* die Ankunft des Titelhelden an. Botenberichte sind gleichfalls in diesem Stücke sehr geschickt verwandt (vgl. § 196, 2). Der Charakteristik des Menenius dienen zwei parallele Reden dieses Greises. In *Lear* ist dieser Parallelismus nur wenig vertreten. Zweimal wird etwas angekündigt, was später eintritt; ein Fall dient der Charakteristik (vgl. § 211, 2).

226. Kontrastierte Informierungssituationen sind in *Titus Andronicus* zweimal vertreten (vgl. § 120). Die Form der Kontrastierung ist jedoch sehr einfach. Laut sagt die redende Person das Gegenteil von dem, was sie denkt; dies teilt sie abseits (aside) mit. In *Romeo and Juliet* fehlen kontrastierte Informierungsszenen. *Richard II.* weist zwei Fälle

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

auf (vgl. § 152): zwei gegenübergestellte Berichte und eine Behauptung, deren Gegenteil sich unmittelbar nach ihrer Äußerung herausstellt. In *Julius Caesar* sind die Reden auf dem Forum scharf kontrastiert, ferner die Auflösung der staatlichen Ordnung nach der Ermordung Caesars mit der Beratungsszene IV 1 (vgl. § 167, 1), die zeigt, daß eine neue, starke Staatsgewalt die Ordnung wieder herstellen wird. Während in *Antony and Cleopatra* kontrastierte Informierungsszenen fehlen, sind sie in *Coriolanus* wieder stärker vertreten (vgl. § 191). Dreimal dient hier der Kontrast der Charakteristik (vgl. § 191, 1—3), und zweimal sind Botenmeldungen gegenübergestellt: es bringt ein Bote eine schlechte Nachricht, erregt dadurch Bestürzung, die dann wieder aufgehoben wird, als eine gegenteilige Nachricht kommt. Diese Art von Informierungskontrast dient ebenfalls sehr wirksam dazu, die Handlung zu beleben. Auch in *Lear* verwendet Shakespeare diese Art von Gegenüberstellung (vgl. § 212). Das Vertrauen, das Gloster seinem Sohne Edmund schenkt, muß er schändlich mißbraucht sehen; IV 4 und IV 5 dienen in ihrer Aufeinanderfolge der Charakteristik der Töchter Lears. In § 212,3 endlich bewirkt die kontrastierte Informierung eine straffe Zusammenziehung der Handlung.

Der Parallelismus von Situationen hat nicht eine so gerade Entwicklung wie derjenige von Charakteren. Nur das eine läßt sich aussagen, daß er freier und lebendiger wird, entsprechend der künstlerischen Entwicklung Shakespeares.

227. Bei der Anordnung von Szenen zeigt sich besonders in den früheren Werken der Parallelismus stärker ausgebildet. In *Titus Andronicus* (vgl. § 121) findet er sich in der Form von Einrahmungsszenen, in *Romeo and Juliet* ist diese Art von Parallelismus zweimal vertreten (vgl. § 137, 2 und 3). Dieses Drama hat bereits eine Gattung von Parallelismus, die besonders in späteren Dramen ausgebildet wird: den der Anordnung von Situationen innerhalb einer Szene [1]); vgl. § 137,1. Eine besonders reiche Ausgestaltung findet der Rahmenparallelismus in *Richard II.*; nicht weniger als dreimal ist er in diesem Drama nachzuweisen (§ 153). Etwas

1) „Szene“ ist hier im Sinne von Buchszene gemeint, wie sie in den Ausgaben vorliegt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

weniger ist er in *Julius Caesar* vertreten (vgl. § 168, 1 und 2); in *Antony and Cleopatra* fehlt er gänzlich. Hier tritt der Parallelismus der Anordnung innerhalb der Szenen auf (vgl. § 183, 1) und in der Parallelität zweier Szenen innerhalb eines Aktes (vgl. § 183, 2). Wie schon die Untersuchung der Dramen mit nicht-tragischem Ausgang zeigte, hat Shakespeare in seiner späteren Schaffenszeit eine große Vorliebe für Form. Dies läßt sich besonders gut in *Coriolanus* feststellen (vgl. § 198, 1—4). Eigenartig ist hier der Parallelismus zweier Szenen innerhalb des dritten Aktes (vgl. § 198, 2). Sie geben dem Drama eine Art Zentrum, um das sich die übrigen Szenen gruppieren. Außerdem ist Parallelismus innerhalb einer Szene zweimal vertreten und der Rahmenparallelismus einmal. In *Lear* weist eine Szene Parallelismus der Anordnung auf; ein Beispiel von Rahmenparallelismus und einen Fall, der in *Coriolanus* eine Entsprechung hat, können wir feststellen (vgl. § 213). Es ist dies III 6, in der die Lear- und Glosterhandlung zusammentreffen. Sie bildet ähnlich wie in *Coriolanus* III 1 und III 3 einen Mittelpunkt, um den sich das Drama bewegt.

228. Parallelismus der Motive fehlt in *Titus Andronicus* vollständig. *Romeo and Juliet* weist hingegen eine ganze Reihe paralleler Motive auf (vgl. § 138). Haß und Liebe, überreiches Gefühl und Plattheit der Empfindung werden mehrfach variiert. In *Richard II.* wird das Verschwörungsmotiv in verschiedener Gestalt behandelt (vgl. § 154). Die drei Römerdramen haben keinen Parallelismus von Motiven. Sehr reich an Motiven ist wiederum *Lear* (vgl. § 214). Ein Thema, das man kurz mit „rashness“ bezeichnen kann, wird mehrfach dargestellt; andere Motive, die dieses Drama variiert, sind der Gegensatz von Sein und Schein, „*Ripeness is all*“, Kindesliebe und teuflische Treulosigkeit und der Wahnsinn. Von einer Entwicklung kann man bei den Motiven nicht sprechen. Ihr Vorkommen hängt von dem zu behandelnden Stoff ab [1]). Wenn in den Römerdramen diese Art von Paral-

1) Im allgemeinen kann man sagen, daß das Lustspiel eine größere Mannigfaltigkeit an Motiven zuläßt, da es leichter gebaut ist als das Trauerspiel, das im allgemeinen einen Charakter im Mittelpunkt hat. Vgl. auch G. Freytag, p. 42: „Nur nebenbei sei bemerkt, daß in den

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

lelismus fehlt, so wird die Ursache darin zu suchen sein, daß die Vorlage zu wenig Ansatzpunkte bot, um ihn auszubilden, und in diesen Dramen einzelne Charaktere zu sehr im Vordergrund stehen; vgl. C. C. Hense: Polymythie, Sh. Jb. XI, p. 273.

229. Noch weniger als der Parallelismus von Motiven ist der von Handlungen ausgebildet. Er findet sich nur in *Romeo and Juliet* und in *Lear;* in diesem Drama allerdings in der vollendetsten Form.

230. Überblickt man die Entwicklung des Parallelismus sowohl in Dramen mit nicht-tragischem als mit tragischem Ausgang, so läßt sich beobachten, daß die Richtlinien in Shakespeares Schaffen im allgemeinen die gleichen bleiben; daß der Parallelismus von den frühsten Dramen bis zu den reifsten sein wichtigstes dramatisches Stilmittel ist.

Komödien Shakespeares die Doppelhandlung zum Wesen gehört; er suchte seinen Clowns das Episodische zu nehmen, indem er sie mit einer ernsteren Handlung verflocht.“

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MINNESOTA

Versuch einer ästhetisch-psychologischen Würdigung des Parallelismus.

231. Nachdem wir Dramen mit nicht-tragischem Ausgang untersucht und dann verglichen haben, und Stücke mit tragischem Ausgang in gleicher Weise behandelt worden sind, soll im folgenden zusammenfassend und abschließend eine ästhetisch-psychologische Würdigung des in ihnen festgestellten Parallelismus versucht werden.

Psychologisch gesprochen, äußert sich die Wirkung eines Dramas auf einen Leser oder Zuschauer u. a. in Phantasiebewegung [1]). Alles nun, was den Parallelismus ästhetisch wertvoll macht, wird sich in wohlgefälligen, oder besser gesagt, in wohltuenden (angenehmen) Phantasiebewegungen äußern.

232. Dies läßt sich zunächst bei der Zeichnung der C h a r a k t e r e beobachten. „Da kommt es nun auf das Phantasiezeichnen an, zu dem wir durch die geistige Gestalt, die wir von den Personen aus der Dichtung erhalten, veranlaßt werden. Indem sich uns das Gepräge irgendeiner Persönlichkeit aus der dichterischen Darstellung aufdrängt, gerät unsere Phan-

---

1) Vgl. Volkelt, *System der Aesthetik* I, p. 420: „Wer auf sich achtet, wird finden, daß beim Lesen oder Hören von Dichtungen seine Phantasie bald emporstrebt, bald herabsinkt, jetzt vorwärts ins Weite strebt, dann wieder nach rückwärts sich dehnt, daß sie sich ausbreitet, zusammenzieht, auf- und niederschwebt, kurz sich zu mannigfachen Bewegungslinien und Bewegungsrichtungen angetrieben fühlt.“ Ferner vgl. B. Seuffert: *Beobachtungen über dichterische Komposition*, G. R. M. III p. 632: „Sind Symmetrien, sind Parallelen vom Dichter gebildet, so können sie nur als koexistente wirken, obwohl sie successive zur Erscheinung gelangen. Die psychologische Unterscheidung, welche Bewertung das Erinnerungsbild neben dem neuen Eindruck beansprucht, dünkt mich nicht allzu wichtig. Nicht nur Bildercyclen, alle größeren Werke der bildenden Künste können nicht gleichzeitig mit einem Blick erfaßt werden. Ebenso werden Dichtung für den Aufnehmenden nur dann ein Ganzes, wenn er ihre Glieder koexistierend setzt.“

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

tasie unwillkürlich in ein gewisses Linienziehen, in ein Entwerfen von Erstreckungen . . . ., ich will nur sagen, daß unsere Phantasie sich zu gewissen Bewegungsrichtungen angetrieben fühlt.“ (Volkelt II, p. 47.) Bei gleichartigen, parallelen Figuren nun bewegen sich diese Linien gleichmäßig in derselben Richtung. Sie verstärken sich also, wie es sich bei der Charakterzeichnung von Biron und Rosaline zeigt, ferner bei Lysander und Demetrius im *Midsummer Night's Dream*, Portia und Nerissa, Frau Ford und Frau Page, Sebastian und Antonio (vgl. § 95), und in den Tragödien bei Demetrius und Chiron, Romeo und Juliet, Brutus und Portia, Coriolan und Volumnia u. a. (vgl. § 217). Je weiter aber Shakespeares Kunst fortschreitet, um so weniger treten ganz gleiche Hauptfiguren auf, umsoweniger laufen also die Phantasiebewegungen vollständig gleich. Sie verstärken sich dann nur in einzelnen Teilen.

233. Bei entgegengesetzten Charakteren ist für ihr psychologisches Verständnis ebenfalls von den Phantasiebewegungen auszugehen. Die Linien laufen jetzt parallel nebeneinander her, aber in entgegengesetzter Richtung. Durch diese entgegengesetzte Bewegung tritt eine Störung, eine Hemmung ein, die die ganze Aufmerksamkeit auf sich lenkt, indem die bisherige Phantasiebewegung plötzlich abgebrochen wird, und eine entgegengesetzte beginnt. Dieser Störung oder Aufmerksamkeitserregung verdankt der Kontrast psychologisch seine große Wirkung [1]). Zu den besten der besprochenen Beispiele dieser Art gehören: Antonio und Shylock, Lavinia und

1) Vgl. Volkelt II, p. 48: Allen diesen Eindrücken liegt, psychologisch betrachtet, die Einfühlung gewisser Strebungen in die Dichtung zugrunde. Daß die Dichtung sich zusammenschließt, daß hier eine Steigerung, dort eine Lösung stattfindet, ist an einer Dichtung nicht einfach für die Phantasie wahrnehmbar, ebensowenig wie dergl. an einem Werke der bildenden Kunst für das Auge einfach sichtbar hervortritt; sondern jene Eindrücke besagen, auf ihren psychologischen Sinn angesehen, daß wir durch die Dichtung zum Einfühlen gewisser nach Richtungen, Stärke und Art verschiedener Kräfte, die sich in ihr gliedernd betätigen, aufgefordert werden. Diesen eingefühlten Strebungen entsprechend, stellen sich unserer Phantasie unwillkürlich verschiedene Bewegungen vor Augen. Unsere Phantasie fühlt etwa den Antrieb, leicht geschwungene oder jäh unterbrochene, sich bequem zusammenschließende oder erst durch schwierige Wirrungen hindurch sich einigende Linien zu ziehen.“

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Tamora, Richard und Bolingbroke, Brutus und Cassius u. a. Auch hier sehen wir, daß Shakespeare in späteren Dramen manchmal nur einzelne Seiten kontrastiert, oder, psychologisch gesprochen, Phantasiebewegungen nur teilweise gehemmt hat [1]).

234. Für die Nebenfiguren gilt das bei den Hauptfiguren Gesagte in etwas abgeschwächter Form, insofern die Zeichnung weniger ausführlich ist [2]). Man vergleiche die Bürger in *Julius Caesar* (§ 160); jeder einzelne ist nur unscheinbar, aber sie alle, in ihrem parallelen Zusammenwirken verstärken die Bewegungslinien.

235. Was die Anordnung oder Gruppierung von Personen betrifft, so läßt sie sich nicht ganz den bisherigen psychologischen Betrachtungen einordnen. Da die Personen nur selten alle zusammen auftreten, kann dieser Parallelismus nicht unmittelbar Phantasiebewegungen verur-

---

1) Der Dichter erfüllt hier ganz die Forderung, die man an ein Drama stellen kann: „Die dramatische Handlung muß alles für das Verständnis Wichtige in starker Bewegung der Charaktere, in fortlaufender Steigerung der Wirkungen darstellen." (G. Freytag, *Technik des Dramas*, p. 60.) Vgl. auch Otto Ludwig, p. 93 f.: „Kontrast ist ein Hauptmittel des Schauspielerischen. Die interessantesten Charaktere, die individuellsten und doch typischsten sind diejenigen, in denen die meisten Kontraste, der meiste Zunder zu inneren Kämpfen, die widersprechendsten Züge vereinigt sind. Diese sind auch die schauspielemistischsten. — Der Generalnenner alles Dramatisch-Theatralischen ist Kontrast in der Einheit. Shakespeares tragische Poesie ist eine Welt der stärksten Kontraste in Situationen, Charakteren, Gefühlen und Sprechtönen, aber eine abgeschlossene stilisierte und durch die tragische Idee von Verschuldung und Leiden in eine Einheit gebrachte." Vgl. auch p. 359.

2) Vgl. Jonas Cohn, *Zur Anschaulichkeit der dichterischen Sprache, Zeitschrift für Aesthetik* II: „Ein wiederholter Zug läßt die Eigenart der Personen in allen ihren mannigfachen Beziehungen kräftig und einheitlich hervortreten; besonders Nebenfiguren werden oft (z. B. von Dickens) durch einen immer wiederkehrenden Zug charakterisiert." Dies gilt von einer Person, läßt sich aber auch auf mehrere Parallelpersonen anwenden. In zweifacher Weise trifft es zu für Nym und Pistol in den *Merry Wives*, die parallel sind und jeder durch ein immer sich wiederholendes Wort charakterisiert wird.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

sachen, wie der von Charakteren [1]). Ein gewisses Wohlgefallen an Symmetrie liegt hier zugrunde. „Darauf kommt es an . . ., daß das Viele den Eindruck innerlichen Zusammengehörens, Aufeinanderangelegtseins hervorbringt, daß die Teile durch ihre Natur, durch die in ihnen sich veranschaulichenden Kräfte, also von innen heraus aufeinander bezogen erscheinen, ..., daß dies Mannigfaltige so aussieht, ... als ob es aus einem inneren Mittelpunkte herausgeboren wäre.“ (Volkelt I, 572.)

236. Die Stimmungsszenen stellen sich uns, psychologisch angesehen, als gefühlsbetonte Phantasiebewegungen dar. Die gleichartigen verstärken sich auch hier in ihrer Wirkung. Dies geschieht z. B., wenn eine Stimmung auf ein Ereignis vorbereitet, wie in *Richard II.* oder *Romeo and Juliet.* „So wird über vorbereitende Stufen ein Anlauf genommen auf dem Gipfel einer Wirkung, deren unvermitteltes Auftreten das ästhetische Gefühl aus dem Sattel heben und damit ohne Erfolg bleiben könnte.“ (Vgl. W. Waetzold, *Kleist's dramatischer Stil*, Z. f. Ae. II, p. 61.) Ähnlich verlaufen Stimmungsszenen nach dem Ereignis, indem die Stimmung nachklingt, oder die gefühlsbetonte Phantasiebewegung noch anhält und in derselben Richtung weiter verläuft [2]).

237. Der psychologische Vorgang bei kontrastierten Stimmungsszenen entspricht dem bei Kontrastcharakteren, nur mit dem Unterschiede, daß wir es jetzt in stärkerem

---

1) Bei dieser Art von Parallelismus weisen die früheren Dramen Shakespeares allzugroße Regelmäßigkeit auf. Vgl. Volkelt I, p. 568: . . . „Die Regelmäßigkeit ist überschätzt worden. Nach meinem Dafürhalten muß das in dieser Hinsicht allen ästhetischen Erscheinungen voranzustellende Ideal vielmehr so lauten, daß der Zug nach Regelmäßigkeit sich nach dem jeweiligen künstlerischen Sachverhalte in der einen oder anderen Stärke mit dem Zuge nach Unregelmäßigkeit zu paaren habe.“ Eine organische Einheit wird gefordert, von der auch Dowden spricht: „*The unity is not merely structural, but vital.*“ (*Shakespeare's Mind and Art* p. 61.)

2) Vgl. Otto Ludwig, p. 7: „Jede Szene hat wieder ihre Stimmung; seine (Shakespeares) wunderbare Kunst, wie er alles, was sie nur erwecken kann, aneinanderreiht, und so auch die „Phantasie“, nicht allein den Verstand, zum Kühnsten vorbereitet“, vgl. ferner p. 25.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Maße wie oben mit gefühlsbetonten Phantasiebewegungen zu tun haben. Daraus folgt, daß die Wirkung von kontrastierten Stimmungssituationen bedeutend größer ist als bei Kontrastcharakteren, deren Wirkung schon groß war. Der Vorgang geschieht in der Form, daß eine gefühlsbetonte Phantasiebewegung in ihrem Verlaufe durch eine entgegengesetzte unterbrochen wird. Der Aufeinanderprall der Bewegungen ist wegen der Verschiedenartigkeit der Gefühle weit stärker als bei den Kontrastcharakteren. Die Folge ist eine tiefgehende Wirkung, die Shakespeare mit Vorliebe zu erzielen sucht. Man vergleiche die Verwendung komischer Figuren innerhalb tragischer Stellen [1]), das Nebeneinander von Freude und Leid und anderer gefühlsbetonten Gegensätze. Besonders ausgesprochen liebt Shakespeare die Verwendung des Stimmungskontrastes von Tragischem und Komischem. „In einer großen Zahl von Lustspielen steht nicht ein rein oder vorwiegend ko-

---

1) Vgl. Thümmel, *Über Shakespeares Clowns*, Sh. Jb. XI, p. 81 f.: „Dem Dichter, der uns belustigen will, läßt Schiller allerlei Extravaganzen hingehen, wofern er nur nicht Unwillen oder Ekel erregt. Der Zärtlichkeit des Geschmacks räumt er hierbei gar keine Berechtigung ein und pointiert ausdrücklich, daß allein die Stärke des Eindrucks entscheide.“ p. 83: „Je schärfer und beängstigender der pragmatische Verlauf im Trauerspiel sich zuspitzt, umso unabweislicher stellt sich beim Zuschauer das Bedürfnis nach Milderung der peinlichen Situation ein. Diese Milderung kann immerhin und wird am sichersten durch eine episodische Szene komischer Färbung herbeigeführt werden, nur darf dieselbe nicht unwillkürlich und völlig zusammenhanglos in die Handlung hineingeworfen werden, muß vielmehr an das Tatsächliche anknüpfen.“ Vgl. auch Volkelt II, p. 46: „Worauf es ankommt, das sind die gefühlsbetonten Phantasiebewegungen. Ausschlaggebend sind nicht die einzelnen Anschauungen, sondern der in der Folge der Anschauungen sich mit bestimmtem Gefühlston geltendmachende Zug und Schwung, die durch ihre Aufeinanderfolge uns zugemutete und auf ihren Gefühlston hin angesehene Art von Phantasiebewegung.“ Vgl. J. Baumann, *Vom Hofnarren zum Witzblatt (Deutsche Welt* XIV, p. 26): „Der wahre Scherz fehlt uns nur aus Mangel an wahrem Ernste. (Jean Paul.) Das Mittelalter dagegen hatte seinen kecksten Scherz neben dem heiligsten Ernst.“

Daß diese Art von Kontrast noch heute von Dramatikern als wirksames Kunstmittel angesehen wird, zeigen die stimmungsvollen Situationen in Schönherrs *Glaube und Heimat*, in denen Spatz auftritt: in den gedrückten, schwülen Szenen wirken die heiteren Worte dieses unbefangenen Naturkindes befreiend und erfrischend.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

mischer, sondern vielmehr ein komisch-ernster Konflikt im Mittelpunkt. . . . Hier sei noch bemerkt, daß diese Mischgattung des Konfliktes aus der Natur des menschlichen Lebens herauswächst; im menschlichen Leben geht nun einmal Ernstes und Komisches in verschiedenartigster Weise durcheinander". (Volkelt II, p. 476 u. 478 und Moulton p. 344, 345).

238. Die gleichartigen Entschließungsszenen haben die Aufgabe, die Handlung weiter zu führen. Der Parallelismus besteht hier zumeist in Übereinstimmung von Entschluß oder Auftrag und Ausführung. Psychologisch betrachtet besteht seine Bedeutung darin, daß durch die Kundgabe des Entschlusses oder Befehles die Phantasiebewegung eingeleitet wird, um dann später in der eingestellten Richtung zu verlaufen.

239. Bei der Nichtausführung des Entschlusses, also bei den kontrastierten Entschließungsszenen, tritt ein „Kontrastgefühl" auf [1]). (Vgl. § 195.)

240. Bei den parallelen Informierungsszenen erläutern die parallelen Botenszenen am besten den psychologischen Prozeß. Eine erste Botenmeldung bewirkt auch hier zunächst eine einfache Phantasiebewegung, eine zweite, die etwa den gleichen Inhalt hat, erzeugt eine Phantasiebewegung von derselben Art wie die vorhergehende, verstärkt und steigert sie. (Vgl. besonders die Szenen in *Antony and Cleopatra* und in *Coriolanus*, § 181, 4 und 196, 2.) Die Aufregung wird wesentlich durch diesen Parallelismus vergrößert. Zuweilen dient er auch einfach der Charakterisierung, indem ein Charakter in verschiedenen Lagen immer wieder mit den alten Zügen gezeigt wird [2]).

---

1) Vgl. Volkelt II, p. 301: „Wenn ich das Wort „Kontrastgefühl" gebrauche, so bedeutet dies ein Gefühl, das zu seinem Inhalt den Kontrast einer Erwartung mit der Wirklichkeit hat. Genau genommen besteht sonach das Kontrastgefühl aus zwei Faktoren: aus einer Erwartung oder Forderung (die sich auf das Schicksal des großen Mannes bezieht) und aus dem Zusammenprall dieser Erwartung oder Forderung mit unserer Erfahrung."

2) Vgl. Jonas Cohn, *Zur Anschaulichkeit* . . .: „Wie alle Kunstmittel hat auch die Wiederholung zugleich formale und inhaltliche Be-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

241. Kontrastierte Informierungsszenen sind nicht viele vorhanden. Im *Coriolanus* kommt eine Szene vor, in der zuerst die Niederlage Coriolans gemeldet wird, sofort danach der Sieg. Aus der *Comedy of Errors* gehört eine Szene aus dem fünften Akt hierher, in der Adriana glaubt, ihren Mann in der Kirche eingeschlossen zu haben, während der Diener das Gegenteil behauptet. Auch hier ist der Kontrast wieder das Wirksamste, indem auch hier Phantasiebewegungen gehemmt werden.

242. Das Wohlgefallen des Dichters und Lesers an der Anordnung von Situationen rührt nicht her von einem Wohlgefallen an gewissen Phantasiebewegungen, sondern an ruhigen, schönen Verhältnissen. Durch die Hinzufügung „architektonisch“ wurde die Verwandtschaft dieser Anordnung mit der Architektur angedeutet. Diese Art von Parallelismus wirkt deshalb wohltuend, weil die Phantasiebewegungen nicht ins Ungemessene fortgehen, sondern einen Abschluß, einen Rahmen, eine Gliederung um eine Mitte finden [1]).

---

deutung. Die Wiederholung schließt die leicht auseinanderfallenden Teile der epischen (auch der dramatischen, vgl. Rahmenszenen, Verf.) Dichtung zum Ganzen zusammen, aber sie kennzeichnet zugleich nachdrücklich die entscheidenden Züge eines Menschen oder eines Dinges und gibt uns ihm gegenüber das Gefühl der Vertrautheit.“

1) Vgl. Volkelt, I, p. 565 f: „Für die Stimmungskünste ergibt sich die Folgerung, daß hier die Einheit in das Mannigfaltige ungleich widerstandsloser, vollständiger, folgerichtiger, weniger abgebogen und unterbrochen hineingebildet werden kann. Der Künstler wird auf dem Boden der Stimmungskünste die Teile und Verhältnisse von der Einheit geradezu durchdringen lassen, sie der Übereinstimmung und Gleichheit geradezu unterwerfen. Hier kommt es zu solchen Wiederholungen der Glieder, wie sie etwa die Fensterreihe einer Fassade oder das Muster eines Teppichs zeigt. Hier erst entspringt die Wiederholung des gleichen Verhältnisses zwischen ungleichen Teilen, wie sie etwa der ein Musikstück beherrschende Rhythmus aufweist.

Wir müssen uns hier an die in der vierten Norm ausgesprochene Forderung erinnern: es soll das Gliedern und zugleich das Einigen soweit als möglich durchgeführt werden. Das Wort „möglichst“ besagt deutlich, daß der Grad der Gliederung und ebenso der Einheit und das Verhältnis des Überwiegens und Zurücktretens, in dem beide stehen, von der jeweiligen künstlerischen Sachlage abhängt.“

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

243. Es erhebt sich die Frage, wie die M o t i v e in ihrer psychologischen Bedeutung zu fassen sind. Von den besprochenen Dramen weist das Stück *The Merry Wives of Windsor* am meisten Parallelmotive auf. Es ist daher am besten geeignet, der psychologischen Analyse zu dienen. Das vielfache Prellen und Angeführtwerden in diesem Stück dient in sehr wirksamer Weise der Belustigung. Durch jede neue Variation dieses Motivs wird in diesem Stück eine neue Phantasiebewegung hervorgerufen, die alle einzeln parallel gehen, alle mit demselben Gedanken und dem gleichen Gefühlston auftreten [1]). Das Gedankliche ist das Neue, das die Motive in besonderer Weise auszeichnet; es wird ein Thema variiert [2]).

244. Bei P a r a l l e l h a n d l u n g e n sind es zwei oder mehrere große zusammenhängende Phantasiebewegungen, die durch- und ineinander gehen und beträchtlich dazu beitragen, ein Stück zu beleben [3]).

---

1) Vgl. W. Waetzold, *Kleist's dramatischer Stil*, Z. f. Ae. II, p. 46: „Der Inhalt der überlieferten Vorstellungen mag tragischer oder nicht-tragischer Natur sein, zum Drama wird die Bühnendichtung nur durch die bewegte Entwicklung eines Themas (diese geschieht durch Parallelismus der Motive, der Verf.), durch den Rhythmus, der sie durchwaltet (vgl. § 178, den Situationsrhythmus, d. Verf.) von der Aufeinanderfolge und Gliederung der Hauptteile an, über die Accentsetzung in den einzelnen Szenen hinweg, bis in den inneren Fluß der Sprache, des Verses und des Satzes."

2) Vgl. G. Freytag, p. 74: „Shakespeare liebt die Wiederholung desselben Motivs zur Verstärkung der Wirkungen." Ferner vgl. Hense, *Polymythie in den dramatischen Dichtungen Shakespeares*, Sh. Jb. XI. „Durch die Polymythie gewannen viele Dramen Shakespeares einen Reichtum und eine Fülle der Handlung, welche der Phantasie den Reiz der mannigfachsten Farben, dem Gemüte die Lebhaftigkeit gleichartiger und verschiedener Empfindungen in auf- und absteigender Stärke und Tiefe darbietet."

3) Vgl. Otto Ludwig: Shakespeare-Studien p. 31: „Alle seine (Shakespeares) Stücke sind Konzerte, eine Prinzipalstimme für einen Virtuosen, die übrigen Begleitungsstimmen, die nur in dem Vor-, Zwischen- und Nachspielen der einzelnen Konzertpartien eine Art von Selbstständigkeit haben und sogleich wieder zur Begleitung sich unterordnen, sowie die Konzertstimme wiederum beginnt."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Schlußwort.

245. Meine Aufgabe war es, Shakespeares Verwendung von Parallelismus bei Figuren, Situationen, Motiven und Handlungen zu untersuchen. Diese Untersuchung wurde wegen des Umfanges des Stoffs auf eine Reihe von Dramen eingeschränkt. Sie erstreckte sich aber immerhin über so viel Dramen, daß eine Entwicklungsgeschichte gezeigt werden konnte.

Shakespeare ist nicht der erste, der diese Kunstmittel anwendet. Er hat darin seine Vorgänger [1]). Hinweise auf die Verwendung dieses Kunstmittels sind gleichfalls in früheren Arbeiten zu finden [2]). Fast jedes Werk über Shakespeare, in erster Linie Moulton und Otto Ludwig, spricht gelegentlich von seiner Verwendung von Parallelismus; besonders geschieht dies bei den Charakteren, Motiven und Handlungen, weniger sind die Szenen berücksichtigt. Auf den Parallelismus bei Szenen weist Freytag in seiner „*Technik des Dramas*“ hin, ohne ihn freilich näher zu untersuchen. Man vergleiche außer den bereits angeführten Stellen noch p. 72—74: „Ein anderes Mittel, die Wirkungen zu steigern, liegt in der Mannigfaltigkeit der Stimmungen, welche aufgeregt werden, sowie der Charaktere, welche die Handlung fortbewegen. Jedes Stück hat, wie gesagt, seine Grundstimmung, welche sich mit einem Ak-

---

1) Diese zu untersuchen, und im einzelnen die Beziehungen nachzuweisen, würde über den Rahmen der Arbeit hinausgehen. Ich verweise auf R. Fischer, *Zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie,* p. 15, 16, 19, 31, 53, 70, 85; für Marlowe p. 129, 135, 140 145. Über die Verwendung von Parallelismus in anderen Dichtungen vergleiche die angeführten Abhandlungen B. Seufferts in der G. R. M. I und III.

2) Besonders vgl. Otto Ludwig, Shakespeares Studien p. 375: „In den meisten Tragödien Shakespeares ist eine Art Sonatenform anzutreffen, welche in der Mitte das Thema, die Charakteridee des Helden mit dem Gegenthema — dem anderen Faktoren des tragischen Widerspruchs — in die innigste Wechselwirkung und Kontrastierung bringt, in sogenannten Gängen die Motive des Themas sich harmonisch und kontrapunktisch charakteristisch an- und gegeneinander ausleben läßt, worauf der dritte Teil wieder ruhiger das ganze Thema bringt, in der Tragödie aber in der parallelen Molltonart“. Vgl. endlich J. Benn: *Parallelismus in der Epik* in dem Maiheft 1913 der *Rheinlande*.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

kord oder einer Farbe vergleichen läßt. Von dieser maßgebenden Farbe aus aber ist ein Reichtum an Abschattungen sowohl als an Gegensätzen notwendig.“ Aber es sind dies bei Freytag u. a. bloße Andeutungen. Ein Versuch, Shakespeares Gebrauch dieses Kunstmittels systematisch darzustellen, fehlte. Ihn sollte die vorliegende Arbeit bieten. Dabei konnte der Verfasser mit der Überzeugung arbeiten, daß der Künstler dieses Mittel bewußt angewandt hat, daß es also nicht ein Hineintragen einer Theorie in Shakespeares Dichtung ist, wenn man den Parallelismus das wirksamste Stilisierungsmittel Shakespeares nennt. Dies ergibt sich aus dem Vergleich mit den Quellen und aus Shakespeares unzweideutigen Äußerungen, wie sie aus *Richard II.* schon zitiert sind. Man vergleiche *Richard II.*, I 1, 41 und 42:

Since the more fair and crystal is the sky,
The uglier seem the clouds that in it fly.

vgl. ferner *Henry IV.*, A I 2, 235 f.:

And like bright metal on a sullen ground,
My reformation, glittering o'er my fault,
Shall show more goodly and attract more eyes
Than that which hath no foil to set it off.

Von Parallelismus bei Situationen spricht Shakespeare in *Richard II.* I 3, 265 ff.:

The sullen passage of thy weary steps
Esteem a foil, wherein thou art to set
The precious jewel of thy home-return.

und in *Hamlet II 2*, 459 f.:

an excellent play,
well digested in the scenes, set down with as much
modesty as cunning.

Die angeführten Stellen beweisen zur Genüge, daß Shakespeare bewußt stilisierte, wenn der Verfasser auch natürlich damit nicht behaupten möchte, daß der Dichter es in jedem einzelnen der besprochenen Fälle bewußt getan hat. Das hieße jede unmittelbare künstlerische Intuition leugnen.

Die vorliegende Abhandlung, die einen Beitrag zu Shakespeares Kompositionstechnik bilden soll, zeigt den vielfach als formlos geltenden Dichter als einen Meister der inneren Form und Gestaltung. „*Symmetry more than sensation is the effect which has an attraction for his genius.*“ (Moulton.)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MINNESOTA

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MINNESOTA

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MINNESOTA

G.E. STECHERT & Co. NEW YORK

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

UNIVERSITY OF MINNESOTA
walt,cls heft 7-8

Bonner studien zur Englischen philologie

3 1951 000 730 531 F

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA